Parc & Château de BEAUREGARD

Trait pour Trait – Très Portraits !

1001 portraits de la renaissance à nos jours

Dossier Pédagogique



Le thème du portrait peut être abordé, en arts plastiques comme en littérature, par des élèves de terminale aussi bien que par une petite section de maternelle.

Aussi, ce dossier pédagogique est-il conçu d'abord pour des enseignants qui sauront, en fonction de la discipline qu'ils ont en charge et de l'âge de leurs élèves, construire des parcours pédagogiques adéquats. Certaines rubriques sont toutefois conçues pour être directement utilisables par les élèves. Les jeux, prendront cependant leur pleine signification dans le contexte que l'enseignant aura créé autour de leur utilisation.

La démarche proposée consiste, en s'appuyant toujours sur les collections conservées au château de Beauregard et sur les œuvres contemporaines exposées parallèlement à explorer le thème du portrait de manière active et créative





Shuji Nagao par Florent Prudent   Geneviève Icart, par Shuji Nagao

Une première rubrique, L'art du portrait, propose quelques entrées en matière : une définition, des jeux de mots et d'images permettant de découvrir des facettes très diversifiées du thème et de se

poser des questions, une approche historique permettant de resituer le sujet dans le temps et de mettre en perspective une exposition très contemporaine

Les trois rubriques suivantes, En peinture, En photographie, En littérature regroupent quelques textes théoriques à l'usage des enseignants.

La rubrique Rencontre avec des artistes permet de découvrir les démarches les plus contemporaines.

Suivent ensuite deux rubriques pratiques :

les pistes pédagogiques offrent des approches qui même si elles s'appuient concrètement sur des documents doivent être finalisées par l'enseignant tandis que les ateliers proposent des parcours plus achevés à titre d'exemples

Enfin les documents bruts sont rassemblés dans un dossier d'anthologie regroupant des textes indexés permettant à chacun de constituer des groupements de textes et dans des galeries de portraits réunissant l'iconographie.

Sauf mention contraire, l'ensemble de ces documents est libre de droits pour une utilisation pédagogique en classe





Le portrait

Etienne Souriau dans son *Vocabulaire d'esthétique* propose une définition très complète :
"Au sens général, représentation d'une personne ; mais la définition du portrait comme concept esthétique appelle quelques précisions.

Dans les arts plastiques

Dans les arts plastiques, on n'emploie pas le terme de portrait pour la sculpture, et pourtant la chose y existe, mais on dit *tête*, *buste* ou *statue* ; *portrait* se dit pour une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin. Le portrait est donc déjà une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de la physionomie, etc.

En littérature

En littérature, le portrait est une description, il donne donc en ordre successif ce que la vue représente simultanément, et la réflexion littéraire a été très sensible dès les théories médiévales, à cette particularité et à l'importance de l'ordre adopté. Le portrait littéraire peut indiquer directement les aspects non visibles de la personne, par exemple donner ses caractéristiques psychologiques. Enfin, il ne faut pas négliger l'existence du *portrait musical,* qui ne peut rien montrer des traits ou du signalement du modèle, mais qui peut par des analogies dans l'agogique, le rythme, l'harmonie, évoquer l'allure de la personne, son genre de dynamisme d'action ou de pensée, l'accord ou le désaccord intérieur de son psychisme ; ce n'est ni une représentation ni une description mais une évocation.

Une personne réelle ou quelqu'un de fictif

Le fait que le modèle soit une personne réelle ou quelqu'un de fictif n'a aucune importance pour les procédés employés par l'art pour le faire connaître ; mais il en a pour le travail demandé à l'artiste. Le portrait d'une personne réelle demande à l'artiste d'être observateur et même psychologue pour pénétrer la personnalité du modèle. Le portrait d'une personne fictive lui demande une imagination très précise et complète ; et bien souvent les portraits fictifs prennent appui sur l'observation de modèles réels.

Un intérêt pour l'individuel

Le genre du portrait, dans quelque art que ce soit, témoigne d'un intérêt pour l'individuel ; ce n'est pas seulement l'être humain en général, ou tel type de toute une espèce, que rend le portraitiste ; c'est telle personne en tant qu'elle est elle-même (et ceci, même si au travers de l'individu transparaît une idée de portée générale : le portrait ne s'y réduit pas). Ce caractère existe aussi bien dans le portrait œuvre autonome, que dans le portrait morceau d'une œuvre plus large ; si un romancier fait au passage le portrait d'un de ses personnages, si dans une scène à plusieurs personnages la représentation de chacun par le peintre est un portrait, c'est bien l'individu en tant que tel qui y apparaît. Dans la numismatique, il est arrivé souvent que l'on prête une sorte de physionomie symbolique à valeur générique, et non pas ses traits propres, à tel personnage figurant sur une monnaie ; ce n'est donc pas alors un portrait.

Mais les idées de l'époque sur un idéal esthétique humain transparaissent souvent dans le portrait, surtout quand le modèle veut y paraître beau et que le peintre ou l'écrivain le flatte. On voit aussi certains types génériques d'époque chez les portraitistes mondains.

L'autoportrait

Enfin il faut faire une place à part à l'autoportrait où l'artiste se représente lui-même. Il présente l'avantage pratique qu'on a toujours sous la main son modèle et qu'on ne dépend pas ainsi des autres ; il a l'inconvénient pratique qu'à se voir dans un miroir on a de soi une image inversée ; il a la difficulté psychique qu'on y est trop directement intéressé pour se voir facilement de manière impartiale. L'autoportrait, surtout quand il est fréquent chez un artiste, est un témoignage du genre d'intérêt qu'on se porte à soi-même. Mais qu'on fasse son propre portrait ou celui d'un autre, le portrait marque toujours qu'on attribue une importance à l'haeccéité du moi, à l'identité personnelle."

Définition du portrait in Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique,* Paris : P.U.F., 1990, pp.1161-1162.



De quand date l'art du portrait ?

Le portrait est un genre très ancien. L'Egypte en donne une des interprétations les plus élevées aux IIe et IIIe siècles après J.-C., avec les peintures trouvées dans l'oasis du Fayoum. Par ailleurs, la civilisation romaine sculpte ou peint des portraits dont certains produisent une très forte impression de réalité. Ces œuvres jouent un rôle important dans la vie sociale ; les effigies entretiennent le culte des ancêtres et rendent hommage aux hommes politiques.

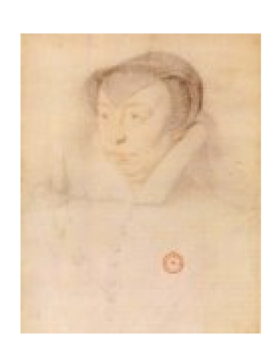


Ensuite le genre connaît des destins variés mais il ne disparaît jamais. La représentation humaine est profondément enracinée dans la culture occidentale. Dès la fin du Moyen Age, puis à la Renaissance, elle prend une place majeure, en concordance avec l'intérêt porté à la personne humaine et à l'individu singulier. L'ancien français a forgé le terme de portrait à partir de *pour* (préfixe à valeur intensive) et de *traire* dans le sens de dessiner. Le terme s'impose dans son acception moderne au XVIe siècle (1). Cette remarque étymologique indique le lien qui existe entre le désir de fixer les traits d'une personne et la production des images. Le récit légendaire que donne Pline l'Ancien de l'origine de la peinture va dans le même sens. Il raconte de façon poétique l'invention du portrait. Le soir, avant d'aller rejoindre son régiment, un jeune soldat rend une dernière fois visite à sa fiancée. La lampe projette l'ombre du garçon sur le mur et la jeune fille trace cette silhouette sur la paroi pour conserver l'image de celui qui demain sera loin d'elle. Cette histoire condense certainement tout ce qui a donné son importance au portrait dans la civilisation occidentale et que le mythe de Narcisse rappelle lui aussi. Les dieux avaient interdit au héros de la

mythologie grecque de se regarder, or il advint un jour qu'il surprit le reflet de son visage dans la rivière et ne put s'en détacher.



Recueil des rois de France, Jean de Tillet

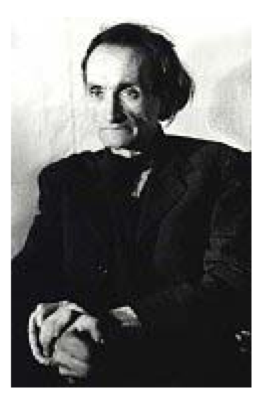




Catherine de Médicis
En veuve par Clouet dans la galerie des illustres Jeune par Clouet

Le portrait se place à l'articulation de l'individu et de la société. Tout retentit dans le portrait, les conflits, les doutes… Dans un texte essentiel (2), Artaud dit chercher en dessinant ses visages " le secret d'une vieille histoire humaine qui a passé comme morte dans les têtes d'Ingres ou d'Holbein ". En campant un personnage, l'artiste cherche à représenter la vie, à opposer cette image au " champ de mort " que le poète évoque dans le texte cité ci-dessus.

Très vite après son invention, la photographie se consacre au portrait, allant jusqu'à reprendre certaines fonctions qu'assuraient la peinture et les arts graphiques



Antonin Artaud, 1947, Denise Colomb

L'image du daguerréotype convient parfaitement à ce genre. L'aspect précieux de l'objet évoque les miniatures, les émaux... Sa surface miroitante participe également de l'illusion produite par l'image. D'ailleurs, cette invention n'a-t-elle pas été désignée comme un " miroir qui se souvient "…
Plus de cent cinquante ans après, les problèmes se sont certainement amplifiés avec l'effritement des certitudes qu'on plaçait dans ce miroir. Ils se sont aussi déplacés, la foi dans la vérité de l'image photographique est perdue



Daguerréotype anonyme, vers 1846

La référence au portrait est contestée par certains photographes : ce genre n'aurait plus cours, il serait trop ancien pour accueillir la création contemporaine. Or, une visite des collections du XXe siècle de la Bibliothèque nationale de France révèle immédiatement un grand nombre de portraits très divers. Il a semblé intéressant d'en réunir une sélection pour esquisser une définition actuelle du genre
Les attraits du portrait et les questions qu'il pose restent toujours aussi vifs. La capacité de la photographie à multiplier les représentations d'êtres divers et anonymes correspond aussi à une inquiétude du temps qui cherche à reconnaître la face de l'humanité. Ces photographies interrogent le visage et le corps pour tenter de donner une représentation qui maintienne les différences entre les êtres sans effacer la part humaine, très humaine, commune."

Philippe Arbaïzar
Extrait du catalogue de l'exposition
"Portraits, singulier pluriel"
Edition Mazan/Bibliothèque nationale de France 1997

1. " *Portrait* semble avoir d'abord désigné un dessin, une représentation par l'image, sens général qui se rencontre encore chez certains écrivains. Par une spécialisation correspondant à l'épanouissement du genre, il a pris le sens de " représentation picturale d'une personne, de son buste ou de son visage " (1538). *Dictionnaire historique de la langue française,* sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992.
2. Antonin Artaud : " Le visage humain " dans *L'Ephémère* n° 13, printemps 1970, p. 47.



Shuji Nagao

La galerie de portraits du Château de Beauregard

Le domaine de Beauregard compte parmi les richesses les plus méconnues du Val de Loire.
Située au cœur du Pays des châteaux, cette demeure est amoureusement entretenue par la famille du Cheyron du Pavillon depuis 1925.
Désireux de faire partager leur patrimoine familial tout en préservant le caractère raffiné et intime de la propriété, le comte et la comtesse du Pavillon œuvrent sans relâche afin de proposer différents regards sur ce domaine hors du commun.

Si un lieu est à connaître pour les amateurs de portraits, c'est bien celui-là. En effet on y trouve un trésor exceptionnel : une galerie de 327 portraits dans le style des galeries italiennes à la mode à la Renaissance, mais seule d'Europe, la salle abritant les portraits est restée en un état parfait, alors que beaucoup d'endroit n'ont conservés que des morceaux de petite taille, quelques portraits…

La Galerie des Portraits.

En 1617, Paul Ardier acquit le domaine de Beauregard. Homme politique fidèle à la Couronne, il achevait une carrière de plus de cinquante ans au service des rois de France. Cet homme réalisa au château son rêve d'historien. Il constitua au sein de la grande galerie du château **la plus importante collection de portraits de personnages historiques connue en Europe** La collection est rigoureusement consacrée à l'histoire politique du royaume de France. Quinze rois entourés des hommes et des femmes ayant joué, tant sur le plan intérieur qu'international, un rôle en matière de politique au sein de l'histoire de France. Plus de trois siècles d'histoire de France, le testament politique d'un grand homme d'état.
La pièce s'est figée, le décor restant miraculeusement intact. La galerie a conservé sa fonction première A ce titre, les visiteurs contemporains inscrivent leurs pas dans ceux des visiteurs du XVIIème siècle. Un espace muséal, tel que le concevait un homme du XVIIème siècle nous est parvenu dans son état et sa vocation d'origine qui n'est autre qu'un formidable outil pédagogique.

La réalisation

La galerie de Beauregard n'était en rien une initiative isolée, elle doit être comprise au sein d'une mode. Les premières collections de portraits historiques apparurent en Italie au 16ème siècle et la mode se diffusa en France. La démesure du projet et le soin apporté à la réalisation de l'ouvrage par ses créateurs rendirent la galerie célèbre dès sa création.
Les toiles sont en majorité des copies réalisées dans d'autres galeries françaises et européennes. Les copistes de Paul Ardier travaillèrent dans les différentes collections existantes. Concernant les personnages des règnes les plus anciens, lorsque les représentations picturales n'existaient pas, les élèves de l'école de peinture ont travaillé d'après des médailles, des dessins mais aussi en observant dans les églises, les gisants mortuaires et les vitraux.

La galerie… mode d'emploi.

Paul Ardier constitua sa collection suivant une logique rigoureuse axa son travail sur l'histoire politique. Les « Illustres » de Beauregard sont les personnages qui, par leurs actions ont influé sur **l'histoire politique du royaume de France**. Les limites temporelles furent strictement fixées : la chronologie débute lors de l'accession au trône de Philippe VI de Valois en 1328 et s'achève à la mort de Louis XIII en 1643. Géographiquement, ce projet ne se limite pas à la politique intérieure, la France est replacée au sein de sa politique européenne.

Conçue de façon très pédagogique, la collection suit des règles très strictes. Chaque panneau offre tout d'abord le portrait du roi de France (en haut à droite), puis ceux des responsables politiques de

son règne (ministres, généraux et conseillers) et enfin ceux des personnalités ayant joué un rôle dans l'histoire internationale de l'époque.

Politique française et politique européenne.

Philippe VI débute cette histoire de France en 1328 quand il monte sur le trône à la suite des rois maudits, marquant l'avènement des Valois et le début de la guerre de Cent Ans. 14 rois de France lui succèdent, entourés des personnalités politiques influentes de leur règne. Louis XIII termine la collection.
Au cours de ce parcours unique, on reconnait les grands conseillers et ministres des rois de France. Dans le panneau consacré à Louis XIII, Mazarin succède à Richelieu. Les grands chefs de guerre, comme Du Guesclin ou Jeanne d'Arc, apparaissent entourés de leurs compagnons d'armes. Règne après règne, le pouvoir royal s'affermit mais les rois de France doivent faire face à des révoltes intérieures. Charles le Téméraire n'est pas loin de Louis XI et le duc de Guise sourit près d'Henri III. Tous deux perdront la vie pour avoir défié la royauté.

Au gré des alliances et des guerres, toute l'histoire européenne se déroule. Rois et reines, empereurs, papes, généraux et ministres d'Europe jalonnent la galerie. Tout près de Philippe VI, Edouard III est le premier des sept souverains d'Angleterre présents. Pour faits d'armes, leurs généraux, tels Talbot et le Prince Noir, prennent place dans la collection. A la guerre de Cent Ans succèdent les campagnes italiennes. Ce sont alors les rois et ducs de Naples, de Milan ou de Venise qui font leur apparition près de Charles VIII, Louis XI et François 1er. Les souverains d'Europe dessinent trois siècles d'histoire diplomatique française : l'Espagne, l'Autriche, la Hongrie, la Suède… Jusqu'aux sultans turcs, qui d'Amurât I (Mourad I) à Soliman le Magnifique témoignent de la puissance ottomane.
Paul Ardier a raconté non seulement une histoire de France, mais également, bien avant l'heure**, une histoire européenne.**

Une esthétique du voile

Dans un ouvrage intitulé *Une esthétique du voile - Essai sur l'art arabo-islamique*, Dominique Clevenot pose la question de la représentation figurée dans la culture.

" Le voile de la femme, quels que soient les différents noms qu'il peut recevoir localement, est désigné en arabe par le terme juridique de *" hijâb " :* ce qui cache, ce qui sépare. Dans cette appellation se noue toute problématique de l'espace et du regard que l'on rencontre en bien d'autres lieux de la culture islamique.

Le voile de la femme, quels que soient les différents noms qu'il peut recevoir localement, est désigné en arabe par le terme juridique de *" hijâb " :* ce qui cache, ce qui sépare. Dans cette appellation se noue toute problématique de l'espace et du regard que l'on rencontre en bien d'autres lieux de la culture islamique, car *" hijâb "* est aussi un terme du lexique religieux, une métaphore mystique, un concept philosophique. C'est l'écran qui interdit toute illusion d'une ressemblance entre l'homme et la divinité. Ce schéma visuel et spatial, cette " structure " devrait-on dire, le Coran l'expose dans un verset lapidaire : " il n'a pas été donné à un mortel qu'Allah lui parle, sinon par révélation, ou de derrière un voile. "

Cela veut-il dire que la représentation, le portrait est interdit par l'islam ?
Un récit d'al-Maqrizî servira d'emblème initial à notre questionnement.
Il s'agit de l'évocation d'un concours qui, organisé à la cour du calife fatimide al-Mustanzîr par son vizir Yâzûrî (1050-1058), aurait opposé deux peintres, Ibn Azîz et al-Qasir. Al-Maqrizî décrit cette confrontation en ces termes : " yâzûrî introduisit al-Qasir et Ibn Azîz dans l'assemblée. Ibn Azîz dit alors : " Je vais peindre un personnage de telle sorte que, lorsque le spectateur le verra, il aura l'impression que celui-ci sort du mur ". Al-Qasir répliqua : " Quant à moi, je vais le peindre de telle sorte que, lorsque le spectateur le regardera, il aura l'impression que celui-ci pénètre dans le mur ". L'assemblée s'écria alors : " Ceci est encore plus étonnant ". Ainsi chacun d'eux peignit l'image d'une danseuse dans des niches peintes elles aussi, face à face, l'une ayant l'air de pénétrer dans le mur et l'autre d'en sortir. Al-Qasir peignit une danseuse vêtue de blanc dans une niche peinte en noir, comme si elle pénétrait dans la niche peinte, et Ibn Azîz peignit une danseuse vêtue de rouge dans une niche qu'il avait peinte en jaune, comme si elle sortait de la niche. Yâzûrî exprima son approbation pour ceci, accordant une robe d'honneur à chacun.

Ce récit amène donc à reconsidérer les deux affirmations trop catégoriques souvent données en postulat, selon lesquelles, en Islam, la figuration était rejetée ou ignorait les moyens de suggérer la.

L'historien est aujourd'hui confronté, non plus à quelques rares œuvres figuratives qui pourraient faire figure d'exceptions mais à un vaste ensemble allant des fresques et des mosaïques omeyyades et abbassides aux peintures de manuscrit dont les plus anciennes remontent au XIème siècle, en passant par les scènes animées décorant toutes sortes d'objets de cuivre, d'ivoire, de bois ou de céramique.
Jusqu'au siècle dernier, l'Occident, devant la rareté des œuvres figuratives arabo-islamiques, avait conclu que la figuration n'était qu'exceptionnelle en Islam parce qu'interdite par la loi. Mais depuis 1898, des découvertes archéologiques devaient poser le problème en des termes nouveaux, plus nuancés.

Le corpus atteste de l'existence d'une tradition figurative islamique, tandis qu'un autre ensemble de documents, formé quant à lui par les écrits de juristes, se dresse pour témoigner de la suspicion dans laquelle l'Islam a tenu l'image.
Si l'on se réfère au Coran, nulle part n'apparaît de condamnation formelle et généralisée de la représentation figurée. La doctrine de l'Islam varie quant à elle selon les époques.

Parmi les textes juridiques sur la figuration, celui d'al-Nawâwî (m. 1278) occupe une place exemplaire, puisque, à la fois, il résume l'opinion des grands *ulamâ* – si ce n'est celle de ceux qui furent favorables aux images -, détaillant différentes catégories d'images, et définit une doctrine qui, dans ses grandes lignes, restera la doctrine dominante jusqu'au XIXème siècle : " Nos compagnons et d'autres *ulamâ(s)* disent : " la représentation figurée *(taswîr al-sûra)* des êtres vivants *(al-hayawân)* est rigoureusement interdite *(harâm)* et compte parmi les péchés les plus graves, car elle est menacée du châtiment douloureux mentionné dans les *hadîth(s).* Peu importe que cette représentation soit réalisée sur des objets d'usage vil ou non, sa réalisation est, de toute façon, interdite *(harâm),* car elle consiste en une imitation (mudaha) de la création *(khalq)* de Dieu. Peu importe qu'elle se trouve sur un tissu (thawb), un tapis *(busât),* un dirham, un dinâr, un vase, un mur, etc. Quant à la représentation figurée d'arbres, de selles de chameaux ou d'autres objets qui

ne sont pas des êtres vivants *(hayawân),* elle n'est pas interdite ". C'est là le statut légal *(hulom)* de l'acte de figurer en lui-même *(nafs al-taswîr).*

Pour les juristes, donc, la figuration des êtres animés est condamnable, parce que, en donnant à voir leur forme, elle donne l'illusion de leur vie. Mais, comme le signale al-Nawâwî dans son résumé doctrinal sur la figuration, certains anciens statuèrent que " seules étaient interdites les images qui avaient une ombre et qu'il n'y avait pas de mal dans celles qui n'en avaient pas ". Cette nuance nous permet d'entrer plus en avant dans la problématique musulmane de la figuration. En effet, quel raisonnement présuppose-t-elle ? L'ombre, qui, dans la représentation figurée, peut prendre la forme de l'ombre projetée ou du modelé, renvoie dans la pensée religieuse, à nouveau, aux thèmes de la création divine et du corps vivant. Tout d'abord, en tant qu'ombre projetée, elle est ce qui, dans le Coran, caractérise l'œuvre de Dieu : " Eh quoi, n'ont-ils pas vu que toute chose créée par Allah a son ombre qui s'allonge à droite et à gauche, prosternée devant Allah ". Ensuite, en tant qu'ombre portée, elle est ce qui manifeste à la vue, dans sa matérialité tridimensionnelle, le corps vivant que Dieu modèle et dans lequel il insuffle la vie. Pour ces anciens, dont parle al-Nawâwî, la représentation du corps vivant n'est donc admissible que lorsque, s'éloignant du modèle visuel, elle ne prétend ni à l'imitation des caractères extérieurs de la création divine, ni à la suggestion d'une corporéité susceptible d'être perçue comme habitée par la présence d'un *rûh.* Dépourvue d'ombre, l'image se distancie de son référent et se donne pour ce qu'elle est : une image plane ; elle réduit l'ambiguïté même du terme *" sûra ",* terme qui désigne à la fois l'image fabriquée et l'apparence que cette dernière imite, le voile que Dieu a utilisé pour se révéler à l'homme.



Nu drapé, R. Demacny.

Naissance
du portrait monétaire dans le monde grec

Les premières pièces de monnaies, apparues à la fin du VIIe s. avant J.-C. en Asie mineure, ne comportaient d'image sur aucune des deux faces. Elles étaient en *electrum*, alliage naturel d'or et d'argent. Puis sur l'une des faces – le *droit* – des pièces apparut une figure ou *type* représentant un animal entier ou son avant-train (*protomé*). Le visage humain, représentation de dieux ou de déesses, n'était qu'une possibilité parmi d'autres.

Les monnaies orientales : la marque de l'autorité royale

En Orient, Crésus, roi de Lydie, imposa au VIe siècle la frappe séparée des métaux précieux : les pièces, ou *créséides*, étaient désormais en argent pur ou en or pur. Des *protomés* d'animaux, un taureau et un lion, figuraient front contre front sur l'une des faces.
Cyrus le Grand, le roi de Perse, vainquit Crésus, s'empara de la Lydie et de sa capitale, Sardes. Il adopta l'usage de la monnaie et continua la frappe des *créséides*, fidèle au principe économique qui veut qu'on ne change pas une monnaie qui jouit de la confiance des usagers. Plus tard, Darius Ier fit créer son propre *type* : une représentation en pied du roi de Perse usant de ses attributs guerriers. Pendant deux siècles et demi, les pièces de monnaie, *dariques* en or et *sicles* en argent, portèrent le même modèle décliné en quatre variantes successives. Celui-ci, stylisé, sans *légende* (sans inscription) est une simple marque de l'autorité royale en perse

Les monnaies occidentales : la marque de la démocratie

En Occident (Grèce, Italie, Sicile), la plupart des cités étaient organisées en démocraties : le pouvoir y était exercé au nom du peuple – les femmes et les esclaves n'en faisaient pas partie – par des magistrats ou des prêtres. Sur les monnaies émises par ces cités figurait souvent, sous une forme idéalisée, la divinité tutélaire ou fondatrice. Ainsi à Athènes, la tête de la déesse Athéna orne, dès la fin du VIe siècle, le *droit* des *tétradrachmes*. Elle est reconnaissable à ses attributs : le casque attique et, au *revers*, l'oiseau qui lui est consacré : la chouette




D'autres représentations constituent des emblèmes évidents : à Leontinoi, en Sicile, le *revers* porte le plus souvent une tête de lion, *leôn* en grec ; à Sélinonte, toujours en Sicile, une feuille de persil (*selinon* en grec) orne le *droit* et parfois même le *revers*




Dans tous les cas, ces représentations impersonnelles symbolisent la continuité de l'autorité publique plutôt que les individus successifs qui l'incarnent. Lorsque les *légendes* font leur apparition, à la fin du VI[e] siècle, c'est le nom, abrégé, du peuple ou de la cité qui figure sur la monnaie. C'est le cas à Athènes ou à Syracuse

À la croisée de l'Orient et de l'Occident : le portrait

C'est à la croisée de ces deux styles que se situe l'apparition du portrait sur les monnaies dans le monde grec, à la fin du V[e] siècle avant J.-C.

En Occident, au cours du V[e] siècle, un style issu du modèle athénien s'impose : l'une des faces représente une tête seule, par exemple la tête idéalisée d'une divinité, tandis que sur l'autre face figure une composition : les attributs de la divinité mis en perspective ou en scène, avec ou sans *légende*, ou encore une scène de la vie religieuse. Car l'idéal démocratique de la Grèce empêche tout hiérarque de se faire représenter sur des monnaies émises au nom d'une communauté, même lorsque la cité est dirigée par un tyran comme ce fut le cas à Syracuse, à Agrigente, et plus tard à Athènes même.

À l'inverse, en Orient, le style issu du modèle perse offre une représentation en pied, et non individualisée, du personnage investi du pouvoir : roi, dynaste ou *satrape*. Même plus tard, lorsque l'empire perse eut adopté l'art grec de la représentation du visage humain, il n'adopta pas la convention de ne jamais associer sur une même pièce deux têtes seules ou deux compositions. Au contraire, on trouvera souvent sur le *droit* et le *revers* d'une monnaie orientale deux têtes ou deux personnages

1. Un Occidental réfugié en Orient : Thémistocle (v. 525 - v. 460 avant J.C.)

C'est un grec, accusé de trahison par les siens et réfugié auprès du roi de Perse Artaxerxès I[er], qui va ébaucher la combinaison du style occidental et du style oriental. Devenu souverain de la ville orientale de Magnésie du Méandre, il fit frapper une petite série de monnaies dont on a retrouvé quelques pièces d'argent ou *statères*. Elles sont conformes à la tradition orientale : appuyé à une branche de laurier, au *revers* un oiseau de proie – l'aigle d'Apollon –, ailes déployées. Mais, suivant l'usage occidental récent, une *légende* apparaît : le nom *Themistokleos* est gravé autour d'Apollon tandis qu'au *revers*, l'aigle est flanqué des initiales MA pour Magnésie. Or, avant 460, rares sont les rois qui signent *en grec* leurs émissions monétaires Ces monnaies constituent le premier *monnayage* "royal" du monde grec. Elles reflètent la situation paradoxale de Thémistocle, «souverain» oriental issu de la démocratie grecque où la représentation



2. Satrapes et dynastes



Premier portrait (Khäräi, Lycie)

Vers 410, en Lycie, le dynaste oriental Khäräi fait représenter au *revers* de ses monnaies une tête masculine barbue, coiffée d'une sorte de bonnet phrygien et parfois d'une couronne de laurier.
Ses traits sont suffisamment accusés et différenciés pour qu'on puisse y voir un portrait du dynaste lui-même. Derrière la tête (ou devant, suivant son orientation) on peut lire *Khäräi* en caractères lyciens. Cependant le *droit* de ces mêmes pièces représente également une tête – celle d'Athéna casquée – selon le modèle occidental.
En comparant deux *coins* différents, on s'aperçoit que les traits (tête longue, nez busqué) sont fortement individualisés.

Au cours du IVe siècle, le nombre de «portraits» de *satrapes* va croissant, tantôt portrait véritable selon le style occidental naissant, tantôt représentation orientale. Citons l'exemple du *satrape* Pharnabaze à Cyzique (410 avant J.-C.), cité grecque de la mer Noire. Conformément au schéma caractéristique de l'art monétaire grec, il fit graver son portrait accompagné de la *légende* *Pharnabaze*
Trente ans plus tard, on retrouve à Tarse, en Cilicie, la tête de ce même Pharnabaze, barbue et casquée. Mais elle figure cette fois au *revers*, accompagnée de la *légende* araméenne *Pharnabaze.Cilicie*, qui seule permet de la distinguer de la tête du *satrape* Datame son successeur à Tarse, tandis que le *droit* présente la tête, ornée d'un diadème, de la nymphe Aréthuse, emprunt évident à l'atelier de Syracuse.





Pharnabaze et Datame

3. Alexandre divinisé

Portraits de son vivant

Après les expéditions balkaniques de 336, Alexandre le Grand émet un premier, et bref, *monnayage* en son nom. Celui-ci est fidèle à la tradition grecque et, au-delà de celle-ci, à l'usage dynastique macédonien : au *droit* figure la tête de Zeus, qui ornait déjà le *droit* des *tétradrachmes* de son père Philippe ; au *revers* se trouvent les foudre, avec la *légende*



Alexandre le Grand : premier

Quand Alexandre arrive à Tarse en 333, après la déroute des Perses à Issos, il émet le second, et principal, *monnayage* à son nom. Cette fois Zeus – dont, selon une légende, Alexandre serait le fils – prend, au *revers*, les traits orientaux du dieu de Tarse, Baal, raide et figé dans le hiératisme. Au *droit* figure une tête d'Héraclès imberbe, coiffée de la peau du lion de Némée. Plus tard, ce sera Alexandre lui-même qui apparaîtra sous les traits d'Héraclès puis sous ceux d'Ammon, dieu.



Alexandre le Grand : monnayage

Toutes les raisons sont réunies pour justifier la présence du héros sur les monnaies ; en effet, selon que l'on accorde crédit à telle ou telle légende, Alexandre serait soit le descendant d'Héraclès, soit le fils de Zeus – et à ce titre, il serait un héros, comme Héraclès. La mythique chasse au lion qui contribua à la gloire d'Alexandre justifie l'usage de la peau de lion. Mais surtout, l'éclatante victoire d'Issos contre les Perses marque un tournant dans l'histoire du conquérant. D'où, sur le plan monétaire, l'apparition de nouveaux *types*, distincts de ceux de son père Philippe et reconnaissables par les populations locales. Les prétentions d'Alexandre à être le nouvel Héraclès ne font guère de doute.

Ces nouvelles monnaies, appelées à un immense succès dans tout le monde grec, portent le nom générique d' «alexandres». Leur frappe se prolonge par endroits jusqu'à la fin du premier siècle avant J.-C.





Alexandre" posthume

Portraits posthumes

Alexandre meurt à Babylone en 323. Dès les années 315-310, son portrait, ainsi que son nom, apparaissent sur les premiers *tétradrachmes* frappés par Ptolémée, devenu *satrape* d'Egypte.

Sur le *droit*, l'attribut d'Héraclès, la peau de lion, est remplacé par un scalp d'éléphant. Le *revers* est propre à Ptolémée, même s'il porte toujours le nom d'Alexandre ; on y trouve une Athéna Combattante, archaïsante, brandissant sa lance. Le scalp d'éléphant, calqué sur le modèle de la peau de lion, crée un nouveau mythe autour d'Alexandre, le conquérant de l'Inde. Il fait référence à la victoire d'Alexandre sur le roi indien Poros en 326 telle qu'elle figure par exemple sur de rares *décadrachmes*. Au *droit* figure Poros ; assis sur un éléphant devant son écuyer, il retourne sa lance contre un cavalier coiffé d'un casque thrace qui ne peut être qu'Alexandre lui-même. Au *revers* Alexandre divinisé, fils de Zeus – il tient le foudre de la main droite – porte le même casque thrace et se fait couronner par une Victoire ailée. À la représentation de la tête seule – le portrait – caractéristique de l'art grec répond, une fois de plus, la représentation en pied chère à l'art oriental


Alexandre

Aux environs de 300, Séleucos, roi de Syrie, signe une série de *tétradrachmes* frappés à Persépolis sur lesquels on reconnaît, au *droit*, Alexandre coiffé d'un casque orné de cornes et d'oreilles de taureau, le cou entouré d'une peau de panthère. Ici, il s'agit d'une allusion aux mythes dionysiaques ; en effet, le taureau est l'une des métamorphoses préférées du dieu Dionysos, et la panthère est son animal attribut


Cornes de taureau et peau de panthère

Enfin, la dernière transfiguration d'Alexandre en dieu, et l'une des plus belles, se rencontre sur les monnaies au nom de Lysimaque, roi de Thrace, au début du IIIe siècle. Sa tête y est ornée des lourdes cornes de bélier d'Ammon, dieu égyptien identifié à Zeus ; il y a là, sans doute, une allusion à l'oracle d'Ammon qu'Alexandre


Cornes d'Ammon

De tous les attributs parant les portraits posthumes d'Alexandre que nous venons d'examiner, seul ce dernier lui est propre. Tous les autres – cornes de taureau, casque décoré de cornes et d'oreilles

de taureau, scalp d'éléphant – se banalisèrent puis firent partie de la panoplie dont disposaient les rois hellénistiques pour orner leur portrait. De ce fait, ils légitimaient leur pouvoir en se référant à la puissance de l'animal et derrière au dieu dont il est l'attribut.

4. *Les Diadoques*

À la mort d'Alexandre, les diadoques, ses généraux, se disputèrent son empire. Celui-ci, démembré à la suite de Triparadisos en 321, fut encore réorganisé après la bataille d'Ipsos en 301. Il en résulta plusieurs royaumes hellénistiques dont les principaux sont le royaume de Macédoine, celui de Syrie et celui d'Égypte
Jusqu'à présent, comme on l'a vu, aucun souverain grec, mis à part les orientaux Pharnabaze et Khäräi, n'avait fait représenter ses traits de son vivant
l'autoproclamation dureront encore une ou deux générations selon les monarchies.

En Macédoine

Vers 290 avant J.-C., Démétrios Poliorcète, fils du diadoque Antigone le Borgne, fit frapper un *monnayage* à la mesure de ses ambitions. Il se représente coiffé d'un diadème et orné des cornes de taureau. Il est le premier macédonien à faire frapper son portrait de son vivant



Démétrios Poliorcète

En Syrie

Les premiers portraits de dynastes syriens sont posthumes. Antiochos Ier fit frapper un *monnayage* sur lequel figurent de très beaux portraits, diadémés et cornus, de son père Séleucos Ier. Philétaire, roi de Pergame, fit frapper des *tétradrachmes* représentant également Séleucos mais avec le diadème pour seul attribut. Ce n'est pas avant le règne d'Antiochos II que le portrait du dynaste régnant prend place sur les monnaies.

En Égypte

Ptolémée, qui avait créé ses propres *types* monétaires au portrait d'Alexandre, se représenta lui-même sur ses monnaies après la bataille d'Ipsos et jusqu'à sa mort en 283. Déifié de son vivant, il apparaîssait porteur de l'*égide*, le bouclier de Zeus. Son portrait devint l'emblème de toute la dynastie sur tout le *monnayage* courant, en argent, tandis que ses successeurs se feront représenter plutôt sur des *monnayage* exceptionnels, en or.



Ptoléémée 1er

Ainsi s'établit peu à peu la tradition hellénistique du portrait royal, d'autant mieux affirmée que les dynasties sont moins sûres.

C'est le cas de la dynastie séleucide de Syrie, riche de despotes, d'usurpateurs, d'enfants potiches rapidement assassinés. Le tout-puissant Antiochos IV (175-164) va jusqu'à imposer ses propres traits aux dieux Apollon et Zeus. Du malheureux Antiochos VI (145-142), fils d'un usurpateur, placé sur le trône à sept ans par un autre usurpateur qui le fit assassiner trois ans plus tard, subsiste le souvenir monétaire d'un enfant couronné.
C'est également le cas de la lointaine dynastie grecque de Bactriane (région de l'actuel Afghanistan), fondée sur une usurpation. Ses rois seraient restés inconnus sans le témoignage inaltéré du métal précieux : fait unique dans l'art monétaire, il existe un magnifique portrait de trois-quart dos d'un dénommé Eucratide, qui dut vivre et régner vers 150 avant J.-C. Tout ce que nous savons de lui se résume à ses portraits monétaires


Eucratide

Il y eut aussi des dynasties non grecques pour adopter ces marques de civilisation que sont la langue et l'art grecs. Citons le cas des rois de Cappadoce dont nous possédons un portrait que l'on croit être celui d'Ariarathès III.


Ariarathès III

Au-delà de l'établissement de cette tradition du portrait propre à un régime monarchique ou impérial, le schéma spécifiquement grec d'occupation du champ monétaire (une tête au *droit*, une scène, des attributs ou des symboles, ainsi qu'une *légende*, au *revers*) va dominer les pratiques monétaires jusqu'à nos jours. En effet, nous plaçons l'allégorique Marianne au *droit* de nos pièces de un franc et au *revers* une Semeuse en marche. En Grande-Bretagne, c'est l'effigie d'Elisabeth II qui figure au *droit* des pièces d'une livre, tandis qu'au *revers* apparaissent les symboles propres à l'une ou l'autre des parties du Royaume. Dans les deux cas – démocratie ou monarchie – nos *monnayage* suivent le modèle antique lancé par Thémistocle et généralisé par Alexandre et les dynasties hellénistiques.

Implicites du portrait

Quelques textes soulignent certains aspects des relations implicites que nous entretenons avec le portrait. Ces implicites qui façonnent notre regard, comportent cependant bien d'autres facettes... Grâce à un parcours dans l'exposition *Face à face*, nous vous invitons à en découvrir quelques-unes par vous-mêmes.

Préjugé du Monde par Maurice Merleau-Ponty
Ceci appartient au domaine de la chose peinte par Jean-Marie Pontévia
L'axe médian du tableau par Heinrich Wolfflin
La verticalité par Jacques Ninio

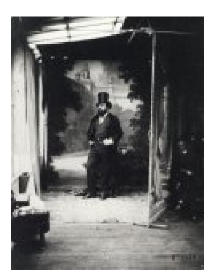
Le préjugé du Monde

" (…) la prétendue évidence du sentir n'est pas fondée sur un témoignage de la conscience, mais sur le préjugé du monde. Nous croyons très bien savoir ce que c'est que " voir ", " entendre ", " sentir ", parce que depuis longtemps la perception nous a donné des objets colorés ou sonores. Quand nous voulons l'analyser, nous transportons ces objets dans la conscience. Nous commettons ce que les psychologues appellent l'" expérience error ", c'est-à-dire que nous supposons d'emblée dans notre conscience des choses ce que nous savons être dans les choses. Nous faisons de la perception avec du perçu. Et comme le perçu lui-même n'est évidemment accessible qu'à travers la perception, nous ne comprenons finalement ni l'un ni l'autre. Nous sommes pris dans le monde et nous n'arrivons pas à nous en détacher pour passer à la conscience du monde (…). "
Maurice Merleau-Ponty : *La Phénoménologie de la perception* (1908-1961). Paris, Gallimard, 1945, p.II.



Fernando Arrabal, Roman Cieslewicz

" Ceci appartient au domaine de la chose peinte "



Autoportrait dans l'atelier, Aguado

[…]" Ceci appartient au domaine de la chose peinte ", c'est l'étiquette que le peintre découvre derrière tous les objets (et toutes les figures). À chaque fois, si le peintre est sincère avec lui-même, il doit se dire : " Je croyais peindre un arbre, mais je ne peignais qu'un arbre peint " - ou à une autre échelle : " Je parlais de nature et je n'ai fait qu'un paysage."

C'est à tel point que le peintre peut ruser avec cette règle, la faire jouer en sa faveur : il peint une figure en partant de l'idée de portrait, c'est-à-dire qu'il affirme d'abord une universalité dont la figure représentée ne peut plus être que l'exemple. […]

J. M. Pontévia.
" Ogni Dipintore Dipinge Sè ", p. 38
Ecrits sur l'Art et Pensées détachées, vol 3, p 38
Bordeaux : William Black and C , 1983

L'axe médian du tableau

" (...) L'art ancien, lui non plus, n'aurait jamais eu l'idée de placer une figure de saint ailleurs que sur l'axe médian du tableau. Lorsque le classicisme procède de la même façon, il le fait avec une conscience aiguisée de la fonction structurale que prend ainsi la figure : elle devient l'élément d'une architecture, et la loi architectonique acquiert une valeur expressive de maintien et de force morale. Il n'est pas nécessaire qu'il en soit ainsi dans tous les cas ; d'autres manières de procéder sont envisageables : c'est précisément la rigueur qui a cours maintenant qui a incité l'art émancipé à transgresser délibérément la règle dans certains cas, mais personne n'oublierase dégage de la verticalité, consolidée de façon structurale, de la *Sainte Justine* de Moretto (Vienne). Des compositions de ce genre n'obéissent plus à un schéma extérieur, le schéma se fond entièrement dans l'effet expressif.
(...) Il en est ainsi de la verticalité dans le portrait : là où elle apparaît, il s'en dégage maintenant, et maintenant seulement, une valeur tonale. (...) ".

Heinrich WOLFFLIN, *Réflexions sur l'histoire de l'art,* Paris : Flammarion, 1997, pp.65-66, trad. Rainer Rochlitz

La verticalité

" (...) Nous apprenons au cours de la vie à regarder certains objets selon des orientations privilégiées, à accepter d'eux certaines déformations et pas d'autres. Les changements tolérés dépendent de l'objet. Par exemple, il est normal de voir un petit objet familier comme un stylo, des ciseaux, une paire de lunettes sous toutes leurs orientations possibles. Ces objets sont formés de parties rigides, connectées par des articulations. Nous acceptons de les voir s'ouvrir et se fermer, se déployer, se replier. Mais nous serions surpris s'ils se déformaient à la manière des objets mous. Pour les lettres de l'alphabet, l'orientation compte, mais on tolère les déformations cylindriques : si une page est courbée, même de manière extrême, et qu'elle est photocopiée, ce qui écrase les caractères, la lisibilité est encore bonne. Ce genre de déformations serait moins acceptable pour un visage. Là, les critères utilisés sont encore mal compris. Pourquoi reconnaissons-nous un camarade de classe trente ans après, le visage empâté et les cheveux

La raison pour laquelle l'enfant se satisfait d'une photo inversée ne tient probablement pas à un talent inné pour les rotations mentales. Il est vraisemblable qu'il se fonde, pour reconnaître un

personnage, sur une collection d'indices (couleur des cheveux, vêtements, etc.), plutôt que sur une perception cohérente et complète de la forme.
La verticale est un axe privilégié. Dans la vie courante, que nous soyons assis ou debout, nous avons la tête en haut et les pieds en bas, et voyons d'autres humains pareillement orientés. Un visage présenté sur une photographie, menton vers le haut et cheveux en bas, est méconnaissable. Est-ce un effet de l'éducation, comme pour l'apprentissage de l'écriture ? Une forme géométrique abstraite est immédiatement identifiée à la forme symétrique obtenue en inversant haut et bas, ce n'est plus vrai pour les visages

Un visage se reconnaît surtout aux expressions faciales qui l'animent, et pour les interpréter, l'axe vertical est essentiel. Les mouvements des sourcils ou des commissures des lèvres sont porteurs de ses différents selon qu'ils débutent vers le haut ou vers le bas (surprise agréable, inquiétude pour les sourcils, chaleur ou menace pour les lèvres).

Jacques NINIO, *L'empreinte des sens,* Paris : Odile Jacob, 1989, pp



Florence Chevallier,
Troublée en vérité

Le peintre

L'artiste e(s)t le modèle ?

Le portrait est d'abord l'art du peintre. Nombreux sont ceux qui s'expriment sur leur pratique. Léonard de Vinci (1452-1519) énonce quelques préceptes utiles à l'artiste. William Hogarth (1697-1764) et Sir Joshua Reynolds (1723-1792), tous deux peintres et théoriciens de leur art, mettent en garde contre certains risques, tandis que Eugène Delacroix (1798-1863) précise les relations au modèle. Ces textes retracent une part du fondement intellectuel sur lequel se développe la pratique artistique du portrait.

Le peintre contemporain, Jean Hélion (1904-1987), analyse la démarche de l'artiste au travail et les rapports qu'il entretient avec le modèle. Revient ainsi une interrogation, déjà présente chez Léonard, le peintre ne se peindrait-il pas lui-même ? C'est en ce sens que Jean-Marie Pontévia, philosophe, s'intéresse aux œuvres de Diego Vélasquez et de Nicolas Poussin

Les préceptes du peintre Léonard de Vinci

Règles pour les enfants peintres.

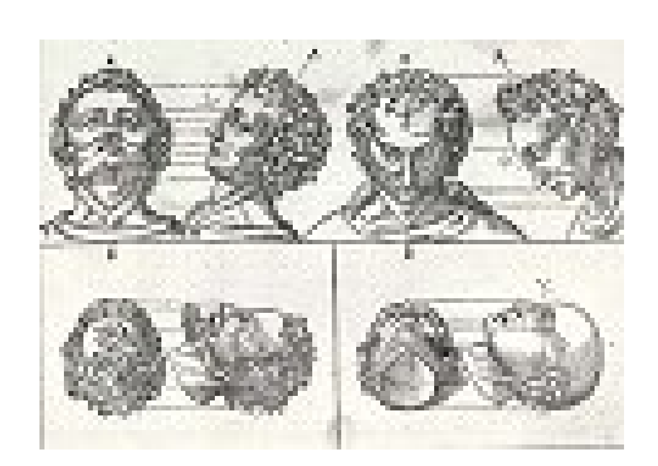
Nous savons clairement que la vision est une des plus rapides opérations qui soient, car dans le même instant elle embrasse un nombre infini de formes ; néanmoins elle ne peut comprendre

qu'une chose à la fois. Voici un exemple : tu peux, ô lecteur, voir d'un coup d'œil l'ensemble d'une page écrite ; tu jugeras aussitôt qu'elle est remplie de lettres diverses, mais dans ce laps de temps tu ne reconnais pas ces lettres ni leur sens, et pour en avoir connaissance il te faut les lire mot à mot et ligne par ligne

De même, pour monter au sommet d'un édifice, tu dois t'élever degré par degré, faute de quoi tu ne pourrais atteindre au faîte. Je te dis donc, à toi que la nature incline vers cet art : si tu veux avoir la véritable connaissance des formes diverses, tu dois commencer par leurs particularités et ne point passer à la seconde sans avoir bien retenu dans ta mémoire la première ni sans l'avoir pratiquée. Sinon, tu gaspillera ton temps et, en vérité, tu prolongeras grandement ta période d'études. Souviens-toi d'acquérir la diligence plutôt que la facilité.

Les carnets de Léonard de Vinci *(Ms 2038 Bib. nat. 28 r.)* Vol. 2, p. 261 Paris, Gallimard, 1942





Têtes raccourcies de front, Jean Cousin

De l'attitude des figures

Donne à tes figures une attitude révélatrice des pensées que les personnages ont dans l'esprit, - sinon ton art ne méritera point la louange.



la tristesse



Des Passions -
Le Désir
Charles Le Brun



l'effroi

Du choix de la lumière qui pare de grâce les visages

Si tu disposes d'une cour que tu peux à ton gré couvrir d'une tente de toile, la lumière sera excellente ; pour un portrait, peins-le par temps gris, au crépuscule, le modèle appuyé au mur de la.

Du choix de la lumière qui pare de grâce les visages

Si tu disposes d'une cour que tu peux à ton gré couvrir d'une tente de toile, la lumière sera excellente ; pour un portrait, peins-le par temps gris, au crépuscule, le modèle appuyé au mur de la cour. Observe dans la rue, à la tombée du soir, les visages des hommes et des femmes – quelle grâce et quelle douceur ils révèlent. Donc, ô peintre, aie une cour avec des murs noirs et un toit formant légèrement auvent. Elle mesurera 10 brasses de large, 20 de long, 10 de haut ; et aux heures de soleil, déploie au-dessus d'elle la tente ; sinon, tu exécuteras ton portrait à la tombée du soir, quand il y a des images ou de la brume, car cette lumière-là est parfaite.

Pourquoi à distance les visages semblent obscurs

De toute évidence, les images des choses visibles, grandes ou petites, qui nous servent d'objet, atteignent le sens par l'infime pupille de l'œil. Si donc l'immensité du ciel et de la terre passe par une ouverture aussi petite, le visage de l'homme – réduit à presque rien parmi des images aussi vastes, en raison de la distance qui le diminue – occupe dans la pupille une partie tellement minime qu'on ne peut la distinguer ; et ayant à passer de la surface extérieure au siège même des sens, à travers un milieu obscur, c'est-à-dire par les cellules creuses qui semblent obscures, cette image, lorsqu'elle n'est pas fortement colorée, est affectée par l'obscurité qu'elle traverse, et parvient obscurcie au siège des sens. Nulle autre raison ne saurait être alléguée pour expliquer la noirceur du point de la pupille. Rempli d'une humidité transparente comme l'air, il fait office d'un trou dans un carton ; quand on regarde dedans, il semble noir et ainsi l'objet clair ou obscur, ou à travers l'air, se confond dans les ténèbres.

Pourquoi un homme n'est pas reconnaissable à distance

La perspective diminutive nous prouve qu'un objet rapetisse à proportion de son éloignement. Si tu regardes un homme qui se trouve à une portée d'arc de toi, et que tu approches de ton œil le chas d'une petite aiguille, tu verras au travers beaucoup d'images de gens, transmises à ton œil, et elles seront toutes simultanément contenues dans le chas de l'aiguille. Si donc l'image d'un homme qui se trouve à une portée d'arc de toi se transmet à ton œil de façon à n'occuper qu'une petite partie d'un chas d'aiguille, comment pourrais-tu, dans une aussi petite figure, distinguer le nez ou la bouche ou tout autre détail du corps ? Et ne les voyant point, tu ne peux distinguer l'homme, puisqu'il ne te montre pas les traits qui diversifient l'apparence des êtres.

Les carnets de Léonard de Vinci (Ms 2038 Bib. nat. 20 r et 20v.)Vol. 2, pp. 242-243
Paris, Gallimard, 1942

Les conseils de Sir Joshua Reynolds

" Tous les objets que la nature nous propose découvrent à l'examen leurs tares et leurs défauts. Les plus belles formes ont leurs points faibles, leurs mesquineries, leurs imperfections. Ce n'est pas l'œil du premier venu qui les saisit. Il faut pour cela un œil formé à la contemplation et à la comparaison de ces formes, et qui, par une longue habitude d'observer ce qu'une série d'objets de même espèce ont en commun, a acquis le pouvoir de discerner ce qui manque à chacun en particulier. Cette longue et laborieuse comparaison doit être la première étude du peintre qui veut atteindre le grand style. Par ce moyen il acquiert une juste idée des belles formes ; il corrige la nature par elle-même, et l'état imparfait de celle-ci par un état plus parfait. ".

(*Discours sur la peinture,* Paris : (ensba), 1991, p.55

Les conseils de William Hogarth

" (...) Si l'uniformité des figures, des parties ou des lignes était véritablement la principale cause de la beauté, l'œil recevrait un plaisir d'autant plus grand, que ces parties seraient plus rigoureusement uniformes. Mais cela est loin d'être vrai, parce que lorsque notre esprit est une fois convaincu que les parties sont dans un assez parfait rapport d'uniformité entre elles pour que l'ensemble ait le ait le caractère qui lui convient, pour se tenir droit, pour marcher, nager, voler, etc. sans perdre l'équilibre, l'œil est charmé de voir l'objet se mouvoir, et se tourner de manière à se présenter à nous sous différents aspects.
C'est pour cette raison que nous préférons voir la plupart des objets et les visages plutôt de profil qu'en face. ". (p.60)

" (...) Une des règles fondamentales de la peinture est d'éviter la régularité ". (p.61).
(*" De l'Uniformité, Régularité ou Symétrie ", Analyse de la Beauté,* Paris : (ensba), 1991.

Le modèle selon Eugène Delacroix

(extrait) 17 octobre 1853 - *Toujours sur l'emploi du modèle et sur l'imitation.* Jean-Jacques dit avec raison qu'on peint mieux les charmes de la liberté quand on est sous les verrous, qu'on décrit mieux une campagne agréable quand on habite une ville pesante et qu'on ne voit mieux le ciel que par une nuit noire
Le nez sur le paysage, entouré d'arbres et de lieux charmants, mon paysage est lourd, trop fait, peut-être plus vrai dans le détail mais sans accord avec le sujet. Quand Courbet a fait le fond de la femme qui se baigne, il l'a copié scrupuleusement d'après une étude que j'ai vue à côté de son chevalet. Rien de plus froid ; c'est un ouvrage de marqueterie. Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage d'Afrique, qu'au moment où j'avais assez oublié les petits détails pour ne me rappeler dans mes tableaux que le côté frappant et poétique ; jusque-là, j'étais poursuivi par l'amour de l'exactitude, (*Dictionnaire des Beaux-Arts,* Paris : Hermann, 1996, pp.132-

Duel ou dialogue avec le modèle - Jean Hélion

le rêve, à cheval sur le fait et sur le songe. Curieusement dans son existence, un visage a la même fonction, il témoigne à l'extérieur visiblement de la vie intérieure d'un être, et parfois d'un projet de vie plus grand que celui qui ne s'accomplit réellement. J'entends qu'un visage est une promesse autant qu'un fait accompli. (...)Chaque portrait est la tentative d'accéder à ce niveau d'être, tentative rarement réussie, disons modestement esquissée, projet-promesse. C'est pourquoi il est important de peindre deux fois de suite la même personne de façon identique. Chaque fois, c'est presque la même et pourtant elle déborde. Il semble qu'autour de chaque tête il y ait une aura possible avec laquelle cette personne, surtout s'il s'agit d'une femme, joue comme on chantonne, de façon à charmer. On ne saurait mesurer l'être. Un portrait, c'est en quelque sorte un pointillé." (...) C'est ça la peinture : on agresse un être qui passe, à coups de pinceau, à coups de brosse, à coups de taches, à coups de dessin ; on lui demande ce qu'il est en déclarant à haute voix ce que l'on est soi-même ou ce que l'on voudrait être. Un portrait pour moi, c'est ce duel. Sans doute est-ce pour cela que mes victimes ne se reconnaissent pas tout-à-fait dans mon ouvrage, et pourtant je m'y attache durablement. Il ne s'agit pas d'eux seulement, mais de nous, l'un mettant l'autre en question ; tout cela au niveau où se trouve la peinture elle-même ce jour-là. ". (p.50). " (...) Mais l'acte de peindre, c'est aussi dialoguer avec la personne qui est là, peindre est d'une énorme complexité, dès qu'on y pense. Cela serait impossible si on n'en sortait pas par l'instinct, par la vitesse du regard, par la rapidité de la main qui rassemble d'un seul trait les choses les plus différentes et leur invente une parenté qui est, au fond, rêve. ". (p.59).

(*Mémoire de la chambre jaune,* Paris : (ensba), 1994).

De toute façon c'est moi qui peint(s) lui

Pontévia oppose deux comportements de peintres face à l'autoportrait.
Dans un premier cas, Poussin, Velasquez, Chardin, Matisse…se peignent en tant que peintres.
Dans un second, Rembrandt ou Van Gogh traquent l'individu dans sa globalité.
Transcription des cours que Jean-Marie Pontévia donna à l'université, le texte est un peu difficile à lire à l'écran et gagne à être imprimé.

L'autoportrait naît à la Renaissance

Pendant des siècles, l'homme s'est pensé comme porteur d'un noyau d'identité, qu'il appelait son "âme", au regard de laquelle la différence apparaissait comme simple accident. D'où la conception hégélienne du portrait: le portrait ne doit transmettre que l'essentiel, ce qui appartient à l'essence immuable du modèle – et non l'accidentel, qui est fortuit, empirique, transitoire ; le travail du peintre consiste à déceler tous les signes qui, dans le texte de l'apparence, nous renvoient en deçà ou au-delà de l'apparence, vers son caractère intelligible.
Tant que dure le règne théologique de l'identité, il n'y a pas d'autoportrait : parce que la représentation de la réalité temporelle, finie, n'intéresse personne. L'autoportrait est donc lié à la nouvelle finalité que la Renaissance assigne à la peinture, à savoir : rendre compte du visible. Dans cette voie, les peintres ne vont pas tarder à se penser eux aussi comme fragments du monde visible
Seulement, il s'agit d'un fragment doté d'un statut particulier, puisqu'il est non seulement l'objet de la représentation, mais aussi sujet de la représentation. C'est pourquoi, ce qui se joue dans l'autoportrait, c'est toujours une aventure comparable au cogito.

D'où une première solution : *Je peins donc je suis*

Poussin, Velasquez, (Vermeer), Chardin, Matisse se peignent en tant que peintres. À l'époque contemporaine, Masson, Escher, Steinberg, par exemple, ont tenté de serrer au plus près cette relation en dessinant la main qui se dessine : la main est à la fois productrice du trait et produite par lui. Cela produit toujours un effet un peu vertigineux, comme si le sol venait à manquer (et c'est effectivement ce qu'on appelle une mise en abyme)… En fait, le seul moyen d'échapper à ce vertige et à cet abyme, c'est, pour le peintre, de s'identifier à un rôle. Le peintre se représente devant des tableaux, avec un traité de peinture, ou, mieux encore, avec des pinceaux, une palette, devant un chevalet : cadres, pinceaux, palette, chevalet, crayon, etc. deviennent les attributs d'un personnage parfaitement identifiable selon les conventions d'un code culturelTout n'est pas joué, cependant. Car, qu'est-ce qui nous garantit que c'est bien lui-même que Chardin ou Poussin a représenté? Après tout les peintres se sont souvent peints entre eux: Lorenzo di Credi peint Verrocchio, Manet peint Berthe Morisot, Balthus peint Derain, Juan Gris peint Picasso, etc... Naturellement, les portraits de Poussin ou de Chardin sont parfaitement authentifiés ; mais, si nous ne savions pas que c'est bien d'eux qu'il s'agit, qu'est-ce qui, dans la représentation même, nous l'attesterait ? Qu'est-ce qui nous assure que le personnage représenté dans l'Autoportrait n'est pas Philippe de Champaigne, par exemple, ou Simon Vouet ? Ou un peintre imaginaire, une sorte d'allégorie du peintre imaginaire, une sorte d'allégorie du peintre. Picasso, dans la série infatigable du *Peintre et son modèle,* a inventé le personnage du peintre Ce n'est pas lui. Picasso est un des peintres les moins intéressés par l'autoportrait. Il lui arrive de dire : " Le moi intérieur, il est forcément dans ma toile, puisque c'est moi qui la fais. Je n'ai pas besoin de me tourmenter pour ça. Quoi que je fasse, il y sera. Il n'y sera même que trop… Le problème, c'est le reste ! " (cité par H. Parmelin, Picasso dit…, p. 28). Lorsque Picasso peint *Le peintre et son modèle,* ce n'est pas un autoportrait. C'est même tout le contraire : c'est une relation latérale, pas du tout une relation transversale traversant la toile. " Au mois de février 1963, Picasso se déchaîne. Il peint *Le peintre et son modèle.* Et à partir de ce moment, il peint comme un fou. Jamais encore peut-être avec cette frénésie " (H. Parmelin, p. 114). " C'est le peintre en soi, faisant son métier-type " (ibid.). C'est un peintre qui change tout le temps, " mais en même temps, il est le même. C'est une tête avec un œil, un pied avec un soulier, une main avec un pinceau. Il est peint de mille façons, lui, sa chaise et son

œil fixe. […] Le peintre est toujours le peintre, avec toute la persévérance, toute la stabilité, toute l'obstination nécessaire " (ibid., pp. 117-118). Ce personnage, Picasso le regarde avec tendresse. " Il l'appelle toujours "le pauvre"… "Il croit qu'il va s'en tirer. Le pauvre ! " (ibd., p. 129). Il se moque de sa petite palette, de sa barbe de peintre, de son sérieux inimitable Du reste, Picasso ne cesse de dire : " Ah ! si j'étais artiste-peintre !"

Autre subterfuge : celui de Le Gac – " Le peintre, exposition romancée " (février 1978). Le Gac ne produit que des textes et des photos ; parfois de laborieux dessins (en général exécutés par sa femme). Son sujet, c'est un peintre imaginaire, aussi fictif que le Frédéric Tonnerre de Klossowski. Il rêve aux " artistes-peintres " parfois rencontrés dans son enfance, dans sa campagne natale, travaillant sur le motif : " Chaque fois la découverte s'était faite par temps clair et ensoleillé. Dressés dans le paysage avec leurs invraisemblables appareils, toute leur personne semblait pénétrée d'une si totale faculté de concentration qu'il en était impressionné..." (Catalogue, p. 5). Bref le peintre est ici un personnage quasi légendaire. Le Gac lui invente parfois une biographie, il l'appelle " Florent Max " ou lui donne des noms qui rappellent les génériques de certains films américains (Charles Harvey, Francis Benedict, Percy, Rog-Ner, etc.).
De Picasso à Le Gac l'éloignement du peintre s'est aggravé. Si nous revenons en arrière, vers ces autoportraits dans lesquels le peintre (Velasquez, Poussin, Chardin) se représentait " *ès* qualité ", en tant que peintre, armé des attributs de sa fonction, la question reste de savoir ce qui pouvait conférer à ces représentations leur caractère spéculaire. Tout se joue au niveau du regard ; ce qu'on peut en dire tient en quelques mots : calme, autorité, souveraineté. Il faut y ajouter une nuance de froideur qui réapparaît avec insistance.
À propos des portraits flamands du XVe et du XVIe siècle, nous avions parlé de " dissuasion " : quelque chose du même ordre est à l'œuvre ici ; mais la dissuasion s'adresse maintenant à celui-là même qui *se* regarde : c'est un regard qui se dissuade lui-même de céder à son propre vertige. Regard direct (légèrement décalé dans un des autoportraits de Chardin), presque offensif, en tout cas un regard qui semble conjurer sa propre profondeur. Nietzsche disait des Grecs qu'ils étaient superficiels par profondeur ; ici aussi, même volonté de s'en tenir au masque, de se garder de toute confession ou confidence. Rien d'intime
Dans le cas de Chardin, c'est même ce qui est frappant. Proust (cf. Catalogue *Chardin,* p. 370) a beaucoup insisté sur la négligence du déshabillé (un vieux " musulipatan " rose noué autour de la tête et du cou – ou bien la tête encapuchonnée dans un bonnet blanc serré par un ruban bleu), il parle de " cette toilette formidable et négligée, toute armée pour la nuit ", mais le regard qui nous fixe par-dessus les bésicles ou à travers les lunettes sous l'auvent de l'abat-jour est comme un démenti à cette apparence d'intimité
Nous avons donc, dans ces portraits, une version "objective", quasi officielle, de l'identité : *Portrait de Nicolas Poussin, peintre des Andelys*, nous n'en saurons pas davantage. Relisons la sobre description de Bellori : " Il était de haute stature, bien proportionné… Son teint était quelque peu olivâtre, et noirs ses cheveux, en grande partie blanchis par l'âge. Ses yeux avaient quelque chose d'un bleu-ciel ; le nez affilé et le front spacieux rendaient noble son visage d'aspect modeste ". Le portrait n'en dit pas plus

À l'inverse, l'autobiographie

À l'inverse, Rembrandt. Peut-être un dixième de son œuvre consacré à sa propre image. "La grande autobiographie jamais offerte à la postérité", dit Kenne Clark. Mais ce n'est pas seulement ça Chez Rembrandt, il y a bien l'obsession du "qui suis-je"mais elle ne prend pas la forme si caractéristique qu'elle aura chez Van Gogh (c'est que Van Gogh savait bien que son identité était menacée).
Chez Van Gogh, un seul registre: l'angoisse. Chez Rembrandt, au contraire, il y a *en plus,* toute une comédie, toute une trivialité, tout un goût du travesti, toute une présence corporelle.

" Ogni Dipintore Dipinge Sè ", Ecrits sur l'art et pensée détachées, vol.3, Bordeaux : William Blake and C, 1983, pp.39-46.

Le portrait et la photographie

La naissance de la photographie renouvelle l'art du portrait et pose de nouvelles questions

Quelle est la place du portrait dans l'histoire de la photographie ?

Dès les premières décennies de son histoire, la photographie explore déjà pour ainsi dire la totalité des sous-genres du portrait que nous pratiquons encore actuellement : des portraits officiels commandés par les puissants de ce monde au nu – qu'il soit académique, intime, érotique ou pornographique -, en passant par les images de célébrités artistiques ou intellectuelles, le portrait social, le portrait documentaire, le portrait "scientifique", le portrait familial – et notamment le portrait de mariage et les portraits d'enfants -, l'autoportrait, le portrait de groupe, le portrait historisant, le portrait fictif… L'évolution ultérieure ne fera que reconduire cette place importante du portrait : il sera de tout temps un des usages sociaux majeurs de la photographie. En témoigne par exemple la vogue du portrait-carte qui commence vers 1860 et dont le succès ne se démentira qu'au début du XX[e] siècle. Toutes les villes, toutes les bourgades même, ont bientôt leurs "studios photographiques" où, toutes classes sociales confondueson va se faire tirer le portrait. Même les endroits les plus isolés sont touchés puisque, dès les années cinquante, des portraitistes ambulants se mettent à parcourir les campagnes reculées. Ajoutons encore que, dans le sillage du colonialisme et du développement des moyens de locomotion, les photographes rapportent très vite des portraits de tous les coins de la Terre : dès 1856, Louis RousseRousseau réalise ainsi pour le Muséum d'histoire naturelle toute une série de portraits "ethnographiques" de Russes, de Hottentots et d'Esquimaux. Enfin, il faut rappeler que peu à peu le portrait se voit doté d'une fonction d'outil de contrôle social, avec l'anthropométrie signalétique de Bertillon d'abord, puis avec la photo d'identité. Aussi, lorsque le portrait-carte commence à décliner au début du XX[e] siècle, ceci ne corresp correspond-il nullement à une perte d'attrait du genre. Simplement, du fait des développements techniques et économiques, c'est la photographie d'amateur pratiquée en famille qui va peu à peu prendre le relais du portraitiste professionnel – à l'exception des portraits à usage public (presse, relations publiques, etc.), du portrait de cérémonie (baptême, mariage...) ou encore du portrait d'identification juridique(la photo d'identité, dans le cas de laquelle la machine, c'est-à-dire le photomaton, finira d'ailleurs par remplacer le portraitiste humain). À ce déplacement du professionnel vers l'amateur et de l'espace public vers le privé correspond un glissement important dans les modalités fonctionnelles du portrait. Il sera conçu de plus en plus fortement comme un genre familial, puis (en relation avec la déstabilisation de la structure familiale traditionnelle que nous connaissons depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale) comme un genre personnel. Ce glissement vers le pôle de l'intimité s'accompagne d'une transformation de ses modalités symboliques : sa fonction traditionnelle, qui était de souligner des moments forts du temps social (baptême, première communion, servicemilitaire, mariage) fera place peu à peu à une scansion temporelle plus erratique et plus "existentielle": à tel point qu'aujourd'hui la pratique d'amateur du portait a souvent le statut d'un journal intime visuel Enfin – et ce à l'opposé de ce qui est le cas dans la pratique artistique du portrait -, les frontières entre portrait "posé" et instantané "volé" ont fini par s'effacer dans cet usage privé : peut-être que ceci témoigne du fait que, comparés à nos ancêtres, nous entretenons une relation plus détendue avec la mise en image de notre identité subjective. En tout cas, l'amour pour notre "triviale image", bien que déploré par Baudelaire, semble désormais enraciné si profondément dans notre être social et individuel que notre prédilection pour le portrait photographique n'est sans doute pas près de s'éteindre.

Paradoxalement, cette importance sociale jamais démentie du portrait en tant que genre spécifique de la pratique "commune" de la photographie risque d'être perçue comme un handicap lorsqu'il s'agit des prétentions artistiques du genre. Ainsi, le fait même qu'il ait pris le relais du portait pictural s'est-il retourné contre lui : pendant très longtemps on n'a cessé de l'accuser d'être incapable d'aller au-delà d'une simple reproduction

Le portrait photographique est-il un art ?

"Parmi toutes les pratiques photographiques, le portrait n'est-il pas celle qui représente le pire de ce contre quoi l'art contemporain a dû se battre : la croyance perceptive, l'illusion de la ressemblance, l'effet de réel, la confusion des apparences empiriques avec la vérité artistique ? Qui oserait nierque l'histoire de la modernité artistique a été largement celle d'une volonté farouche de se libérer des pièges de l'imitation, du semblant, du simulacre – bref, de l'image. À tel point que rétrospectivement cette histoire (disons du cubisme au minimalisme) peut se lire comme une déconstruction critique de nos manières de voir spontanées et des croyances qui informent ces manières de voir. Est-ce que *l'art* photographique ne devrait pas lutter avec d'autant plus d'intransigeance contre ces mêmes illusions que, sur le plan du dispositif technique et de l'usage social commun, la photographie est un de leurs effets en même temps, qu'elle ne cesse de les renforcer ? Il semblerait donc que la photographie ne puisse rejoindre la grande aventure de l'art présent qu'au prix d'une déconstruction de ses propres fondements technico-idéologiques. Bref, genre majeur des usages naïfs de la photographie et des fausses croyances qui régissent ces usages, le genre du portrait semble être définitivement compromis, sauf à se penser comme déconstruction métaphotographique de ses propres présupposés
Pour Jean-Marie Schaeffer ces a priori s'inscrivent dans une théorie de l'art – au-delà, une vision du monde – qui effectivement ne peut penser la photographie comme art spécifique mais uniquement comme forme déchue de la peinture. Il peut donc être intéressant d'inverser la perspective, c'est-à-dire d'envisager leschoses du point de vue de la photographie : si le portrait photographique ne trouve pas sa place dans la théorie de l'art en question et dans la vision du monde qui en forme l'arrière-fond, c'est peut-être tout simplement parce qu'il constitue un démenti en acte des présupposés fondamentaux de cette théorie et qu'il met en œuvre une vision de l'homme radicalement différente Nous sommes les héritiers d'une époque où l'on avait tendance à insister sur la nécessaire autonomie de l'art par rapport aux activités humaines non artistiques, donc à postuler une insularité ontologique des œuvres et un auto-développement historique des pratiques. La photographie n'a jamais réussi à s'intégrer dans une telle vision des choses : son statut esthétique a toujours été impur. C'est que, comme le montre le cas du portrait, il a été jusqu'à ce jour rigoureusement impossible de tracer une ligne de frontière nette entre ses usages fonctionnels et ses usages intentionnellement artistiques et esthétiques. D'autre part, et ceci est une conséquence de cela, malgré toutes les tentatives rétrospectives faites en ce sens, personne n'a jamais réussi à constituer l'histoire de l'art photographique en une histoire autonome, c'est-à-dire à évolution purement interne. En fait, évolution des techniques mise à part, l'idée même d'une histoire évolutive ne s'applique guère à l'art photographique. Ceci vaut de manière exemplaire pour le portrait : si on met à part l'évolution purement technique du médium, on ne peut manquer d'être frappé par le fait que les portraits semblent tous essentiellement contemporains les uns des autres. Concrètement : bien que les portraits de *Portraits, singulier pluriel* soient sans l'ombre d'un doute "de notre temps", ils n'en sont pas pour autant plus "modernes" que ceux de Nadar par exemple. Bien sûr, l'histoire du portrait photographique a connu des innovations formelles (il suffit de penser à l'usage du flou par les pictorialistes, au cadre-coupe des constructivistes, aux prises de vue plongeantes ou montantes, aux déformations optiques d'un Kertész ou d'un Bill Brandt…) ; elle a aussi au fil du temps conquis de nouveaux territoires référentiels(notamment celui du détail anatomique, de l'objet partiel, ou encore de la représentation du cadavre). Mais, d'une part, ces innovations sont fort peu nombreuses lorsqu'on les compare avec les bouleversements successifs que la peinture a connus pendant les mêmes décennies. D'autre part, - et c'est sans doute le point le plus important -, alors que les innovations picturales correspondent à autant de ruptures dans une historie à forte composante téléologique (le but étant celui d'une quête d'essence de la peinture d'abord, de l'"art" ensuite), dans le cas du portrait photographique, les innovations successives n'ont jamais pris la place des pratiques antérieures : elles ont tout simplement élargi le champ des possibles.

L'histoire du portrait photographique a toujours procédé par accumulations plutôt que par ruptures : c'est pour cela que toute pratique passée est en même temps une virtualité présente.

Jean-Marie Schaeffer
Extrait du catalogue de l'exposition
Portraits, singulier pluriel
Edition Mazan/Bibliothèque nationale de France – 1997



La ressemblance

Le portrait photographique est-il encore possible aujourd'hui comme simple représentation la plus fidèle possible des traits d'un visage ?

"En est-il autrement aujourd'hui ? Dans son texte introductif à un numéro passionnant de *La Recherche photographique* intitulé "Dévisager", André Rouillé émet l'hypothèse que désormais le visage, et donc par extension le portrait, n'est plus possible sous sa forme canonique : "Au carrefour (…) de l'héritage de l'art moderne et de l'évolution de la photographie se manifeste ce qui s'éprouve en de nombreux points de la culture contemporaine : la défaite du visage et une mutation radicale du sujet". C'est que "le ressort s'est brisé par lequel les hommes ont longtemps demandé à l'image de reproduire leurs traits[1]". Nous serions donc les témoins d'une rupture décisive : le passage du portrait à l'antiportrait. Le phénomène est indéniable : il existe actuellement chez un certain nombre de photographes une tendance à déconduire le portrait canonique. C'est ainsi qu'ons'efforce de dévisager le visage, que ce soit par le flou, par l'agrandissement démesuré du détail, par la lacération de la surface sensible, etc. ; ou alors on se défait du visage comme tel, non pas dans une visée formaliste (par exemple afin de faire ressortir la plasticité du corps), mais pour mettre en avant la corporéité comme chair aux dépens de l'expressivité humaine ; le corps lui-même est souvent morcelé. Mais il ne s'agit là que d'une des tendances du portrait photographique actuel, et non pas d'une évolution qui témoignerait d'une mutation définitive.

1. André Rouillé, "Eclipses du visage",
La Recherche photographiquen14
2. **Jean-Marie Schaeffer**
Extrait du catalogue de l'exposition
Portraits, singulier pluriel
Edition Mazan/Bibliothèque nationale de France – 1997

On dit "faire un tableau" mais "prendre une photo";
la relation du photographe à son modèle est-elle une relation de pouvoir ?

Contrairement à une idée reçue, le photographe n'est jamais un sujet désincarné face à un objet maintenu à distance.

Ceci est particulièrement vrai pour le portrait, puisqu'il repose dans sa possibilité même sur une interaction entre le photographe et le portraituré. Il est vrai que cette interaction n'est pas toujours égalitaire et il arrive que le consentement du portraituré soit extorqué ; il suffit de penser aux photos ethnographiques du XIXe siècle ou au portrait judiciaire. Mais lorsque c'est le cas, l'image, loin de masquer les relations de pouvoir qui ont permis sa naissance, les exhibe malgré elle, que ce soit à travers le regard du portraituré (pour s'en rendre compte, il suffit de comparer les portraits d'Indiens réalisés vers 1885 par David F. Barry dans une perspective manifestement "ethniciste", à ceux, plus tardifs et plus respectueux de l'identité des portraiturés, réalisés par Curtis), à travers sa posture corporelle, voire à travers l'organisation formelle de l'image (qu'on pense aux conventions formelles des portraits anthropométriques). Ceci tient au fait que, dans la fabrique du portrait photographique, on n'a jamais un seul sujet humain mais toujours deux : il n'y a pas un regard unique mais deux regards qui s'éprouvent réciproquement. Il en est ainsi même lorsque le regard du portraituré s'absente : sauf formalisme ou esthétisme, le corps du portraituré lui aussi éprouve le regard du photographe, voire le dénonce. Il faut donc compléter ce qui a été dit plus haut : s'il est vrai que le portraituré ne peut atteindre sa propre identité qu'en s'exposant à la médiation (toujours risquée) du regard du photographe, celui-ci à son tour s'expose à travers la manière dont il prend (ou ne prend pas) en charge cette situation de médiation. Pour le dire autrement : le portrait photographique présupposetoujours un pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs. Or il n'y a aucune raison pour que le désir d'œuvre du photographe et le désir d'image du portraituré coïncident : de ce fait, le portrait rencontre toujours sa vérité dans la manière dont il négocie la tension entre des regards qui se croisent et qui s'éprouvent mutuellement Dans la mesure où le photographe, plus radicalement que le peintre, doit toujours composer – et ce au sens littéral du terme – avec le portraituré, le portrait photographique ne saurait être qu'un genre difficile et risqué. Il repose en effet sur un équilibre instable qui peut à tout moment être rompu : soit le portraituré est escamoté par le photographe qui cherche à imposer la souveraineté de sa volonté de puissance par un geste purement formel ou esthétisant ; soit le portraituré se sert du photographe pour accéder à une image narcissique de lui-même, quitte à se faire ainsi le faussaire de sa propre vie.

Jean-Marie Schaeffer
Extrait du catalogue de l'exposition
Portraits, singulier pluriel
Edition Mazan/Bibliothèque nationale de France – 1997

Petite histoire du portrait littéraire

Le portrait devient à la mode en littérature au XVII[e] siècle, sous l'influence de la société précieuse.

On va surtout le trouver dans le roman, par exemple chez Scarron qui l'utilise dans Le roman comique, ou_chez Madame de La Fayette dans La Princesse de Clèves._Molière l'exploitera aussi, par exemple dans la fameuse galerie de portraits dressée par Célimène dans Le Misanthrope.

Chez les auteurs de mémoires comme le Cardinal de Retz ou Saint-Simon, le portrait sert souvent de pause narrative, élogieux voire satirique, il sait faire valoir son auteur. Tous les moralistes que sont ces auteurs mais surtout La Bruyère ou encore La Rochefoulcaud vont le développer.

Mais c'est surtout dans les romans du XIX[e] siècle que le genre du portrait devient incontournable. Il va servir à définir les personnages selon trois critères fondamentaux, abondamment croisés.

Critères physiques: traits du visage, allure, pose du corps.
Critères psychologiques, moraux: sentiments, caractère, pensées des héros.
Critères sociaux: appartenance à un milieu défini, vêtements, habitat, langage, métier, fréquentations, idéologies.

Les écrivains du XIX[e] siècle vont même s'appliquer à observer et à examiner les caractères d'après le physique des individus d'où les nombreuses comparaisons animales qui émaillent les œuvres de Balzac ou de Zola.

En outre le portrait peut prendre des formes très différentes.

Il peut se présenter sous forme argumentative.
Il peut être positif ou négatif, faire l'éloge ou le blâme d'un personnage.
Il peut être purement narratif et renseigner simplement sur le héros.
Il peut témoigner, en donnant le point de vue en focalisation interne d'un personnage.
Il peut être purement documentaire et révéler les conditions de vie difficiles ou aisées des protagonistes.
Il peut être imaginaire et poétique, par exemple dans l'évocation d'un personnage rêvé, mort, irréel ou encore absent.
Il peut aussi être réaliste et contribuer à rendre vraisemblable un type de personnages. Enfin le portrait se doit d'être au service du langage : décrire, c'est savoir manier le détail à la nuance près, avec art.

Disons donc que le portrait a toujours un objectif et une fonction. Il est le reflet, la traduction des intentions de l'auteur ou du personnage qui l'emploient et il est indispensable pour bien comprendre le récit qui l'utilise et dans lequel il est inséré.

Pistes pédagogiques

Ces pistes de travail pourront être adaptées par chaque enseignant pour tenir compte de la spécificité de sa classe. Elles s'appuient pour l'essentiel sur le fonds iconographique mis à disposition par la Bibliothèque nationale de France mais aussi sur l'iconographie des manuels scolaires, des références très connues ou aisément accessibles.

Le premier axe de travail développe une série de démarches mettant en évidence des procédés ou processus pour réaliser un portrait.

Le deuxième axe de travail permet d'explorer les relations entre l'artiste et son modèle : qui peint qui ?

D'autres pistes sont ensuite proposées autour du titre, *Face à Face,* de l'exposition présentée en 1999 à la Bibliothèque nationale de France ; elles sont l'occasion de proposer un atelier autour des démarches d'artistes contemporains

Réaliser un portrait

Le premier axe de travail développe une série de démarches mettant en évidence des procédés ou processus pour réaliser un portrait : y a-t-il des normes à respecter ? Que se passe-t-il si l'on essaie par exemple de suivre les prescriptions de Léonard de Vinci ? On passera ensuite de l'observation directe à l'observation indirecte à travers des jeux de miroirs ou tout simplement en laissant jouer les effets de la mémoire, on laissera œuvrer le temps et l'espace, on pourra introduire le mouvement, comparer le portrait posé, le portrait volé, tenter le coupé-collé, le portrait en série. Dans la lignée de certaines démarches contemporaines, on explorera enfin les extrêmes : comment passer de l'unique au multiple, du timbre-poste au monumental, du *fait-main* au produit de consommation.

Qui peint qui ?

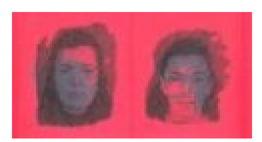
Ce deuxième axe de travail permet d'explorer les relations entre le peintre, le photographe, le plasticien…et son modèle : le peintre se peint-il toujours lui-même ? Que met en jeu l'autoportrait ? le portrait de famille ? On explorera enfin les limites du portrait quand la ressemblance s'efface ou que l'objet cesse d'être un individu pour devenir un groupe, une ville, un animal.

Face à face

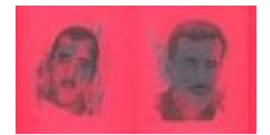
Les pistes qui suivent sont proposées autour du titre, *Face à Face*, de l'exposition présentée en 1999 à la Bibliothèque nationale de France ; elles sont l'occasion de proposer un atelier autour des démarches d'artistes contemporains.

Les pistes qui suivent sont proposées autour du titre, *Face à Face*, de l'exposition présentée en 1999 à la Bibliothèque nationale de France ; elles sont l'occasion de proposer un atelier autour des démarches d'artistes contemporains.

Entrer dans la démarche d'artistes contempo-rains



Famille Abdeli, Nadia Benbouta



Famille Abdeli, Nadia Benbouta

Fait divers

Nombre d'artistes contemporains essaient de mettre en valeur les rapports que l'individu entretient avec le groupe en rassemblant les portraits d'une même communauté. Cette communauté peut avoir de forts liens culturels ou avoir partagé dans l'instant, un événement fort

Exprimez votre point de vue sur des événements d'actualité à travers une galerie de portraits sélectionnés dans la presse et retravaillés.

Choisissez l'événement :
- Sélectionnez des portraits de gens ayant vécu cet événement.
- Rassemblez ces portraits en réalisant un collage, un montage ;
- Utilisez les images telles que vous les avez trouvées ou retravaillez-les à partir de photocopies, d'images scannées…

Épure

Qu'est ce qui est essentiel dans un individu et permet de le reconnaître ? Cela peut-il se résumer à une seule image ?
- Regardez le travail de Nadia Benbouta réalisé dans le même esprit.

Inventaire

" Dites moi ce qui vous apportent, je vous dirai qui vous êtes ". En recensant les objets ayant appartenu à un inconnu, Christian Boltanski réalise d'étranges portraits en " creux ".

Réalisez à votre tour un tel inventaire sous forme de vitrines, de collages, de photographies, de montages diapos, d'installations…

Transposez ensuite cette œuvre plastique sous forme littéraire en deux temps :
- Dans un premier temps, réalisez un inventaire très descriptif des objets rassemblés tout en imaginant pour chaque objet l'usage qu'en faisait la personne auquel l'objet appartenait.

- Faites ensuite le portrait du (ou de la) propriétaire de ce bric à brac.

Réalisez le même exercice d'écriture en partant de la création plastique de l'un de vos camarades. Comparez les portraits.

Collage - montage

À la manière d'un Arcimboldo contemporain, Erik Dietman intègre dans un visage des éléments du paysage.

À votre tour, réalisez des portraits à partir de matériaux très divers : fruits, pétales de fleurs, cailloux, coquillages, sable… mais aussi empreintes, pixels éléments de jeux de construction, allumettes, cotons-tiges…

Faites en sorte que les éléments utilisés aient un sens par rapport au portrait final. Ainsi Arcimboldo ne va pas composer ses portraits avec les mêmes ingrédients selon qu'il cherche à représenter l'eau ou le feu, le printemps ou l'hiver



Carnaval,
gravé par Brambilla



Carême,
gravé par Brambilla

La métaphore



Selbstporträt 1,
Günther Grass

Dans son autoportrait, Günther Grass se présente avec un escargot à la place de l'œil gauche. Il publie dans le même temps le journal d'un escargot. L'escargot peut figurer la lenteur ou la patience. Il est aussi symbole de la spirale qui ouvre vers l'infini.

Introduisez à votre tour un élément incongru dans votre portrait afin d'exprimer une signification particulière.

Inversion


Urs Lüthi, Urs Lüthi

Urs Luthi réalise des photographies ou des photomontages où il se met en scène parfois en changeant de sexe. Il se traite dit-il comme il le ferait d'un inconnu.
Réalisez un autoportrait de vous-même dans le sexe opposé en utilisant toutes les possibilités du montage photographique : découpage et collage manuel ou montage à partir d'images numérisées, retravaillées grâce à un logiciel de traitement graphique.

Les trois âges de la vie


My Mother's Book, Joan Lyons

Réalisez un triptyque représentant un personnage à trois périodes de sa vie à travers trois photos ou trois dessins. Vous pouvez choisir un personnage réel ou fictif, mort ou vivant, que vous avez rencontré ou dont vous avez entendu parler. Toutes les techniques graphiques sont à votre disposition (photos, dessins, aquarelle…)

À partir de ce triptyque, rédigez le portrait de votre personnage à travers trois lettres retrouvées dans un coffre et datées respectivement de 1960, 1980 et 1999.

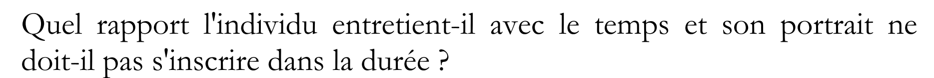
Album photo

Hans Peter Fieldman réalise un portrait à partir d'une sélection de près de 300 photos effectuée dans l'album d'une inconnue. Le choix des images, l'ordre retenu, la mise en scène des photographies permet de constituer un nouvel album. Le portrait se dessine au fil des pages

Faites à votre tour le portrait d'un inconnu, d'une personnalité, d'un membre de votre famille ou de vous même en réalisant son " album photo ."

Autobiographie


Ernest, André Kertesz


Quel rapport l'individu entretient-il avec le temps et son portrait ne doit-il pas s'inscrire dans la durée ?

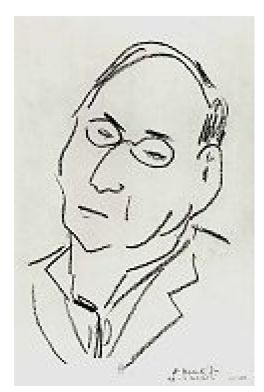

Livrez-vous à un exercice imaginé par Christian Boltanski :
- Racontez votre vie à partir d'une sélection de 10 à 15 portraits d'inconnus sélectionnés dans toute l'iconographie qui vous est accessible (presse, dossier iconographique proposé par la BNF, photos de famille…).
- Pour chacune des photos, imaginez une légende de type " moi, à tel âge, pensant telle et telle chose ou vivant tel et tel événement… "
- Vous pouvez pour raconter cette autobiographie partir du texte ou des images. Il va de soi qu'il peut s'agir d'une fiction.

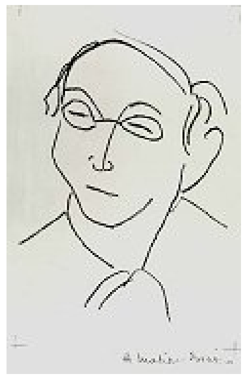
La série

" Et l'aventure, la grande aventure, c'est de voir chaque jour surgir quelque chose d'inconnu, chaque jour dans le même visage " disait Alberto Giacometti. Aussi multipliait-il les portraits d'une même personne.

Livrez-vous au même exercice en réalisant au moins cinq portraits du même modèle.


Portraits de Paul Léautaud, Henri Matisse


Portraits de Paul Léautaud, Henri Matisse


Portraits de Paul Léautaud, Henri Matisse

Passages du temps

Quand Paul Rives grave chaque jour le portrait d'Anne Reby en reprenant l'état précédent de sa gravure, il fait apparaître progressivement un visage de plus en plus marqué ou le temps qui passe pose les marques de rides de plus en plus avancées


Portrait de Anne Reby,
Paul Rives


Portrait de Anne Reby,
Paul Rives


Portrait de Anne Reby,
Paul Rives

Livrez-vous à un exercice similaire en reprenant chaque jour un portrait et en gardant trace de chaque étape grâce à un photocopieur.

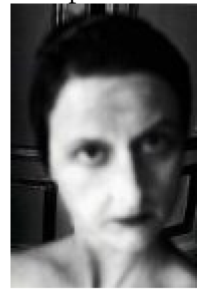
Analysez au bout d'une dizaine de jours l'effet produit par la série obtenue.

Flou

De plus en plus d'artistes considèrent qu'un portrait ne peut enfermer l'individu dans une seule image de lui-même. À côté des démarches suscitant le portrait à travers une pluralité d'images, se développent des approches consistant à laisser deviner une personnalité à travers le flou d'une image, le filtre de plusieurs écrans


Elisabeth, Gerhard Richter


Troublée en vérité, Florence Chevallier


Troublée en vérité, Florence Chevallier


Troublée en vérité, Florence Chevallier

À votre tour, utilisez calque, graisse ou voile sur l'objectif de l'appareil photo ou de la caméra… ou bien dessinez de manière fragmentaire les éléments d'un portrait sur des calques qui sont ensuite superposés.

Cet atelier a pour but d'explorer le thème du portrait dans la littérature. L'objectif est d'acquérir un vocabulaire et une maîtrise du langage suffisants pour décrire un personnage sous tous ses aspects, tant physiques que psychologiques.

On explorera également la diversité des genres littéraires. L'atelier sera par ailleurs une occasion de rencontre avec les textes et leurs auteurs.

À chaque enseignant d'adapter les propositions à l'âge des élèves, à leurs centres d'intérêt, de créer les passerelles entre la littérature, les arts plastiques, la musique, s'il lui semble possible, dans son établissement, d'établir avec ses collègues des autres disciplines un projet pluridisciplinaire.

La galerie de portraits



Dans un premier temps, la classe se constitue une galerie de portraits en recherchant, à travers les romans, les nouvelles et d'autres textes littéraires, des extraits de quelques pages maximum.

Les élèves sont invités :
- à consulter l'anthologie,
- à explorer sur Internet le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France,
- à se rendre au CDI ou à la Bibliothèque,
- à consulter parents et amis,
- à rechercher des portraits dans une liste d'ouvrages, voir notamment : : *Le portrait de Dorian Gray*.

Le titre

À partir de ces extraits, il est possible d'inviter les élèves à travailler sur des intitulés : donner un titre à ces textes différents du titre de l'ouvrage dont ils sont extraits et constituant un résumé du portrait.


Le ris


L'attention


Le désir

La rencontre

Toujours à partir de cette galerie de portraits, la classe est invit à concevoir, sous forme de dialogues, de synopsis, de courts textes (fiction…, un texte mettant en scène la rencontre de deux, trois ou plus (ces personnages.

Les éléments du portrait

À partir de cette galerie de portraits, il devient possible d'identifier tous les éléments du portrait.



Caractéristiques physique



Physionomie générale :
- les yeux, le regard,
- le nez, la bouche, les traits du visage,
- la chevelure,
- la silhouette, la taille,
- la démarche,
- l'attitude,
- les vêtements…

Caractéristiques psychologiques …



Environnement du personnage

- sa maison, son mobilier, ses amis, sa profession…

- son attitude par rapport à la vie, aux autres, au travail, aux traditions, à la famille…

Cet exercice permet tout à la fois de trouver où commence et où s'arrête le portrait, de définir une typologie des éléments constitutifs du portrait, de travailler enfin sur des formes linguistiques particulièrement utiles à la description, notamment la métaphore. On pourra évoquer Proust, pour qui la métaphore n'a de sens que si elle est profondément nécessaire. En cela, l'image doit être utile, indispensable et s'éloigner totalement du cliché. Un individu ne ressemblant à aucun autre, il doit être décrit avec des images qui en font un être unique, ce qui interdit toute métaphore stéréotypée.

Les élèves sont ensuite invités à décrire un personnage en utilisant le plus d'éléments possibles parmi tous les éléments du portrait qui ont été envisagés.

Cette description extrêmement précise doit toutefois éviter l'inventaire et être retravaillée jusqu'à atteindre un réel intérêt littéraire.

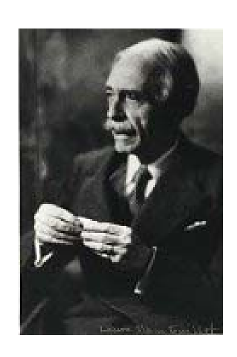
Les genres littéraires

Les élèves sont ensuite invités à explorer la diversité des genres littéraires et autres types d'écrits en rassemblant des textes les plus divers possibles :



- C. V.,
- petites annonces,
- biographies d'auteurs en quatrième de couverture,
- notices nécrologiques,
- épitaphes,
- notes de mises en scène sur les personnages d'un texte théâtral,
- portraits journalistiques,
- extraits de romans,
- portraits "chinois",
- sites Web d'individus.

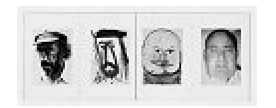




À partir de cette nouvelle galerie de portraits, les élèves sont invités à faire le portrait d'une même personne en utilisant successivement plusieurs genres littéraires. Transformer par exemple le portrait d'un personnage de Balzac ou de la Bruyère en C. V. ou en page Web.

La subjectivité

Le portrait suppose le regard d'un individu sur un autre. Ce regard est subjectif, en littérature comme en peinture.



L'écrivain Jean Rouault qui consacre l'essentiel de son œuvre à faire le portrait de sa famille s'excuse, dans son dernier roman, du caractère subjectif des portraits qu'il trace.

Après avoir pris connaissance du texte de Jean Rouault, les élèves peuvent être invités à faire le portrait d'un membre de leur famille et à mener ensuite une enquête complémentaire auprès de gens ayant connu cette personne pour compléter, enrichir ce portrait, voire établir un portrait contradictoire en trouvant une forme littéraire adaptée à la mise en scène de points de vue opposés.

Attention toutefois à ne pas déclencher de scandales familiaux en diffusant des textes agressifs.

L'autoportrait

Se regarder



"Il se lava la figure dans la minuscule cuvette de porcelaine et se regarda dans la glace au-dessus du lavabo : sous les lunettes qu'il portait depuis l'âge de quatorze ans, le mufle en avant, rougi et mouillé, les cheveux en épi, blondasses et dressés sur le crâne, il ne se reconnaissait que trop. Gérard Vallée ne s'aimait guère mais c'était avec une certaine complaisance qu'il osait parfois se l'avouer."

Le héros de Pierre-Jean Rémy dans l'*Algérie bord de Seine* - ne s'aime décidément pas.

Inviter les élèves, après avoir pris connaissance de ce texte, à se décrire de manière brève en se regardant dans la glace. Il ne leur est toutefois pas interdit de s'aimer.



Refuser de se voir

Narcisse avait interdiction de se regarder. Dorian Gray ne supportait pas la réalité de son image. Il ne supportait surtout pas ce que la vie était en train de faire de lui.

Virilio cite également le cas de la chanteuse Amanda Lear ayant supprimé tous les miroirs de son appartement pour les remplacer par des écrans vidéo, figeant ainsi son portrait dans une éternelle jeunesse.

Inviter les élèves à travers un court texte, une correspondance par exemple, à entrer dans la peau d'un personnage qui ne supporte pas son propre reflet dans le miroir.



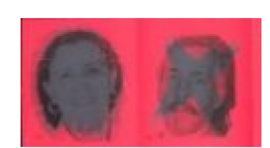
Se mettre en scène



Diverses situations impliquent de construire un portrait valorisant de soi-même, de se mettre en scène ; on peut citer notamment le C. V. ou la déclaration d'amour.

Les élèves pourront être invités à se mettre en scène en construisant leur propre page Web après avoir exploré une diversité de pages en surfant sur Internet.

Portrait de groupe : le non-portrait



Le portrait collectif

Qu'est-ce qui n'est pas individuel dans l'individu ? Peut-on faire le portrait d'une catégorie sociale, d'une profession ? Le peut-on sans frôler le stéréotype voire la caricature ?

Explorer la littérature notamment *Les caractères* de La Bruyère. Vous trouverez les textes sur Gallica.

Explorer encore la base Gallica en cherchant, à travers Balzac, à dessiner le portrait des provinciaux de l'époque. Une consigne très précise peut concrétiser cette exploration. Exemple : "Vous êtes journaliste en 1902. Vous devez écrire un article de 3 000 signes sur le thème des provinciaux. Balzac a mis toutes ses notes à votre disposition. N'hésitez pas, à travers l'ensemble de son œuvre, à utiliser des extraits en coupant, collant, modifiant sans scrupules la matière à votre disposition. Inutile de mettre des guillemets. Une seule contrainte : un texte cohérent ne dépassant pas le format imparti."



Du portrait à la caricature

Forcer le trait. Après avoir exploré à l'aide de quelques exemples les ressorts de la caricature, proposer aux élèves de transformer un portrait en caricature en forçant chacun des traits d'une description.

Rendre un visage

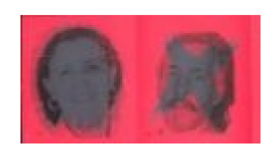
Parfois, l'individu se fond dans le groupe jusqu'à y perdre toute identité, tout visage. Que devient alors le portrait ? Comment rendre un visage aux femmes grises de Pierre-Jean Remy ?

Après avoir pris connaissance de ce texte extrait d'*Algérie Bord de Seine*, inviter les élèves à le réécrire en imaginant qu'il se termine ainsi :

"C'était un monde lumineux, de femmes éclatantes, généreuses, aux souvenirs intenses."

La série

À travers la série, les artistes peintres ou graphistes explorent la diversité des facettes d'un personnage (complexité d'une personnalité, évolution d'un individu dans le temps, multiples formes individualisées d'une unique réalité sociologique...).



Le rapport entre l'unique et le multiple peut aussi être exploré en littérature. Un exemple très contemporain peut servir de point de départ. Ainsi Sabine Euverte vient de publier *73 histoires de Nathalie* : série de brèves nouvelles mettant en scène 73 femmes ayant comme seul point commun leur prénom.



La classe peut se livrer à un exercice similaire sans pour autant se fixer sur un prénom et, par exemple :

Faire le portrait d'une génération, d'une catégorie sociale à travers par exemple 30 portraits de jeunes ayant 15 ans en l'an 2000 ;

- Explorer les facettes d'un individu à travers un portrait par jour durant les 30 jours de décembre (ou chaque heure du jour, chaque jour de la semaine, chaque mois de l'année).

- La série peut aussi être explorée à travers la littérature ou le cinéma : rechercher par exemple les portraits de détectives à travers le roman policier, les portraits de serviteurs à travers le théâtre, les portraits d'écrivain à travers les films...



L'évocation

Dans sa définition du portrait, Etienne Souriou envisage le cas spécifique du portrait musical, caractérisé par sa capacité d'évocation. Choisir avec le professeur de musique quelques thèmes musicaux dans un opéra évoquant des personnages par exemple de maîtres et valets.

Après avoir fait écouter les thèmes musicaux aux élèves, demandez-leur de faire le portrait des personnages. Comparez le résultat avec le portrait littéraire des mêmes personnages (on choisira par exemple les personnages dans *Don Juan*)

Le portrait par l'évocation n'est pas le seul apanage de la musique.

On peut de manière littéraire évoquer un personnage en faisant son portrait "en creux" :

- portrait chinois,
- portrait d'un individu à travers la description :
- de sa chambre,
- de son placard,
- de son cartable…

Cet atelier s'appuie sur l'utilisation de photocopies des portraits des enfants. C'est une activité qui les motive particulièrement puisqu'ils sont amenés à travailler sur leur propre portrait. C'est un âge où les enfants sont égocentriques ; l'image d'eux-mêmes les réjouit, les stimule et les place dans une situation de réussite.

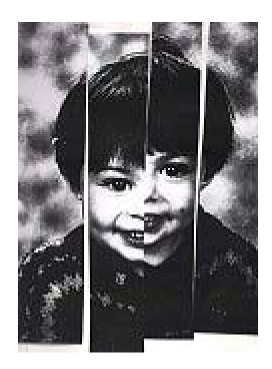
A partir de là, les activités qui peuvent être développées touchent plusieurs domaines : les arts plastiques, les mathématiques…

Voici trois exemples d'activités réalisées en classe de petite section. Si l'enseignant ne fait pas de photographie, il peut en demander aux enfants ou profiter du passage du photographe pour obtenir des portraits de qualité. Ces photos sont ensuite photocopiées, éventuellement agrandies pour obtenir un format A4.

Ces activités sont proposées par Guénaelle Delanoé, institutrice à l'école maternelle du Centre à Choisy-le-Roi.
Les dessins sont l'oeuvre de Timothée, Maxime, Moussa, Clara et Soraya, des élèves de petite section.

D'autres activités sont proposées dans le fascicule Portraits-photo avec les 4/5 ans - Christian Baraja et Isabelle Bellicha chez Nathan pédagogie.

Le portrait puzzle



Objectif

- Se repérer dans l'espace du visage.

- Reconstituer son portrait et comprendre son architecture.

- Etre capable d'abstraction.

Le portrait de l'enfant a été découpé en 3, 4 ou 5 morceaux (afin de répondre aux capacités de chacun), en bandes verticales. À lui de reconstituer son portrait. Il est fréquent que l'enfant, après avoir disposé les morceaux correctement, les mette à l'envers lors du collage, laisse un écartement important entre les morceaux, voire les décale. L'important est qu'il trouve la bonne organisation.

A la manière d'Andy Warhol

Objectif

- Faire connaissance avec une œuvre d'art : " Marilyn ".

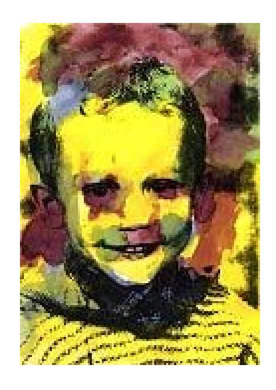
- Enrichir son imaginaire.
- Analyser les effets produits.

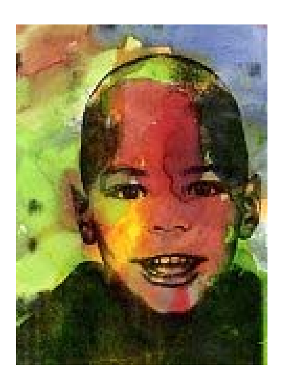


Chaque enfant dispose de son portrait photocopié. Plusieurs encres de couleur (le jaune, le bleu, le rouge et le vert) sont mises à sa disposition.

La consigne est de colorier entièrement son portrait en essayant de répartir les couleurs de façon amusante (les couleurs doivent se toucher sans se mélanger).

Les portraits sont tous collés les uns aux autres à la manière d'Andy Warhol. Les enfants peuvent constater les effets produits, confronter les résultats, donner leurs préférences.







A partir de ce moment-là, les " Marilyn " sont présentées aux enfants ; ils peuvent comparer leur travail et l'œuvre d'art, trouver des points communs et des différences. En petite section le discours reste peu élaboré et manque d'argumentation. Toutefois si le panneau regroupant leurs portraits reste accroché dans la classe, il attire sans cesse leur regard : ils s'amusent de voir " untel " avec des cheveux verts ou un nez bleu et poursuivent leurs commentaires.

Pour prolonger ce travail, on peut proposer aux enfants de colorier plusieurs fois leurs portraits de manières différentes et de les assembler comme les " Marilyn " en se rapprochant le plus possible du style Andy Warhol.

Le portrait étrange

Objectif

- Travailler sur les notions mathématiques haut, bas (du visage),
- Comprendre l'architecture du visage,
- Analyser la particularité de son visage et de celui des autres.

Matériel

Tous les portraits des enfants ont été découpés en 3 parties horizontales :

- Les cheveux et le front,
- Les yeux et le nez,
- La bouche, le menton et le cou.

Toutes les parties identiques sont disposées dans une même boîte. Il y a celle qui contient tous les hauts du visage, l'autre les bas du visage, et la dernière la partie du milieu.





Avant de procéder à un travail individuel, on s'amuse en groupe à restituer chaque partie piochée dans une des boites.



A qui appartient le bas de ce visage ?
Cela permet de travailler sur les différents traits du visage et d'avoir une meilleure connaissance de soi et des autres.

Ici le travail devient plus délicat, puisque l'enfant doit reconstituer un portrait à partir d'éléments qui ne lui appartiennent pas forcément. Il faut l'amener à se détacher de sa propre image. Cela n'est pas toujours facile.



En piochant un élément de son choix dans chacune des boîtes, il doit reconstituer un portrait rigolo. Outre les difficultés techniques que représente le collage, il doit faire attention à l'architecture du visage qu'il compose.

Les résultats sont surprenants et parfois très amusants. Les portraits sont tous accrochés sur un grand panneau.

Quelques pistes à explorer pour travailler sur le portrait avec des élèves de classe maternelle.

mots clés : architecture du visage, lecture d'images, connaissance de soi et des autres

prendre des photos

Créer un événement en classe.
Présentation de l'appareil photo.
Choisir l'endroit, l'éclairage, le cadrage, un fond, des accessoires.

découvrir les photos

Se reconnaître, se nommer.
Distinguer une photocopie du document original.
S'approprier l'image par un coloriage libre (craies, crayons, feutres).
Évaluation : nommer les parties du visage coloriées (coloriage autour, sur).
Prolongement : recommencer en variant les médiums.

regarder, analyser

Analyser, décrire ce qui apparaît.
Faire des hypothèses sur ce qui n'apparaît pas ou sur les expressions décrites.
Maquiller les portraits, varier l'expression.
Évaluation : noter les commentaires, distinguer analyse et interprétation.

découpes et reconstitutions

Les photocopies sont découpées en bandes (verticales, horizontales, obliques).
Varier le nombre de bandes selon l'âge des enfants.
Reconstituer les puzzles, jouer sur les erreurs, les omissions.
Travailler avec deux photocopies d'un même visage (allonger ou élargir le visage reconstitué).
Évaluation : relever les défauts, souligner les effets obtenus.
Prolongement : travailler le portrait d'un autre, choisir le découpage

à qui sont ces yeux ?

Se reconnaître uniquement à partir de la bande découpée de ses yeux.
Prendre de la force d'expression du regard.
Mettre en valeur ce regard en le décorant d'un masque (papiers déchirés, peinture, graphisme).
Évaluation : souligner le pouvoir expressif des yeux.
Prolongement : même travail avec d'autres parties du visage, travail avec les « chutes », évoquer les cinq sens.

une nouvelle coiffure

Se divertir en abordant son portrait d'une manière ludique.
Observer, décrire, comparer les coiffures (franges, longueurs, attaches, boucles...).
Inventer une coiffure pleine de couleurs et de formes nouvelles par collage / assemblage (laine, coton, papier, matières diverses).

à partir des cheveux

A partir des cheveux découpés par l'enseignant (il est difficile de se reconnaître à partir des cheveux seuls, juxtaposer la photo et la découpe des cheveux).
Faciliter la représentation du visage en donnant un de ses éléments, les cheveux.
Trouver le sens des proportions, donner un sens à la peinture (haut/bas).
Permettre des approximations, peindre en noir et blanc, découvrir les gris, les contrastes.
Évaluation : apprécier la place/orientation des cheveux, énumérer les éléments constitutifs du visage, évoquer la valeur expressive des gris, les expressions données aux visages.

lecture sur les prénoms

Créer un support collectif pour l'appel et pour toutes les activités qui nécessitent d'avoir la liste des enfants.
Apprendre à lire son prénom, apprendre à lire tous les prénoms.
Associer les photos et les prénoms.



photocopie sur calque

Comprendre la transparence, la vérifier (devant une fenêtre, par superposition).
Examiner l'envers et l'endroit (symétrie, asymétrie).
Travailler les portraits avec des feutres noirs fins et épais, avec des feutres de couleurs.
Maquillages, ornementations, décorations graphiques.
Réfléchir à l'affichage des travaux (fenêtres, mobiles, superpositions).
Évaluation : prendre le temps d'exprimer son émotion nouvelle.

se déguiser

Mieux connaître son portrait en masquant certaines parties.
Concevoir un déguisement du visage, imaginer la nature des accessoires et leur emplacement (savoir anticiper un projet, noter les idées).
Travailler par superposition avec un calque
Évaluation : vérifier la pertinence des accessoires (l'idée est réalisable, elle porte sur le visage), s'amuser à retrouver qui se cache, reconnaître le déguisement.
Prolongement : travail sur le masque en volume.

empreintes sur plaques de verre

Créer un portrait avec peu de tracés, saisir les traits principaux du visage.
Technique : le portrait, la plaque de verre dessus, relever les traits au pinceau sur la plaque, appliquer une feuille sur le tracé.
Travail à l'encre de couleur, à la peinture noire (comparer les deux empreintes créées).
Évaluation : savoir expliquer à d'autres la technique utilisée
Prolongement : décalquer au crayon son portrait, décaler ou inverser le calque, recommencer, jouer sur des effets de mouvements. Se dessiner d'après photo.

agrandissements géants

Regarder son portrait en très grand format (photocopie sur transparent, rétroprojecteur ou tirage diapo). Relever les traits de l'image projetée.
Souligner à plat ses lignes en noir, rehausser en couleur à la craie (coloriage).

collectif grandeur nature

Créer une composition collective à partir des portraits photocopiés.
S'allonger sur la feuille, tracer les contours.
Reconstituer les corps (réfléchir sur les attitudes, assis, debout, devant, derrière, position des mains).
Évaluation : retrouver les attitudes.

Bibliographie

« Une année de portrait-photo avec les 4/5 ans ». Christian Baraja. Isabelle Bellicha. Nathan pédagogie. 1995.

Quelques pistes à explorer pour travailler sur le portrait avec des élèves des cycles 2 et 3.

mots clés : image, photographie, peinture, corps, visage

---

format portrait

Rechercher à la bibliothèque ou dans un simple dictionnaire quelques reproductions d'œuvres peintes de portraits, à partir des dimensions indiquées découper leur format réel dans un papier neutre. Les formats en hauteur et de dimensions modestes sont le plus souvent utilisés pour les portraits.

Les dimensions du tableau correspondent dans la peinture classique à une hiérarchie : Le Sacre de

Napoléon par David appartient au Grand Genre (grand format), alors qu'une nature morte de Chardin relève d'un genre qui à l'époque était considéré comme mineur donc traité en petit format. Dans la peinture classique, la hiérarchie des genres a été codifiée en 1667 par André Félibien dans une préface des Conférences de l'Académie (attention, l'orthographe est d'époque !) :

« Celui qui fait parfaitement des païsages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes & sans mouvement ; & comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, & ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire & la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poëtes ; & montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & les mystères les plus relevez. »

Ainsi si on se base sur ce texte de Félibien, la hiérarchie des genres était la suivante, du moins noble au plus noble : Marine. Nature morte de fruits, de fleurs ou de coquillages. Nature morte de gibiers, poissons et autres animaux. Paysage. Peinture animalière. Scène de genre. **Portrait**. Peinture d'histoire. Peinture allégorique.



Marie-Chrystine Miara

l'atelier : Il serait intéressant de faire correspondre tableau et format puis d'essayer de jouer sur les effets produits par le changement de dimensions. A partir d'une peinture ou d'une photographie qu'il aura réalisée, l'élève la transformera soit en format minuscule (à la façon d'une miniature) soit au contraire dans un format beaucoup plus important. Ce travail sera facilité par l'utilisation de l'outil informatique.

portraits de groupe

Loin de l'archétype de la photo de classe, le projet consiste à imaginer d'autres mises en scène, bien différentes du rituel de la traditionnelle photo de classe.

Le travail commence avec la rédaction par petits groupes de récits en liaison avec un travail

d'écriture. Les photographies sont pensées comme des arrêts sur image -sur récit- à la façon des romans-photos. Il s'agit d'alterner, séances de prises de vues avec les appareils photos numériques de la classe, dessins, jeux de théâtre, projections de films (Le cerf volant du bout du monde, Katia et le crocodile) où l'on s'attarde à regarder comment les groupes sont cadrés et d'approcher ce qui fonde une démarche artistique. Un travail dans le temps avec des moments de réflexion, des moments d'attente, de discussions de questionnements, pour produire des images et d'autres pour les montrer.

portraits découpés

Matériel : Des photos découpées dans des magazines de visages.
Cacher la bouche et faire deviner aux élèves les sentiments de la personne : triste, gaie, curieuse, rêveuse,...
Matériel : Découper dans des magazines des visages et ne garder que les yeux.
Faire reconstituer les paires en étant attentif à la forme, la couleur, l'expression

portraits de famille

portrait dans un décor

Découper des photos de personnages dans des lieux, imaginer leur histoire
(oralement ou par écrit)
Découper des personnages et les coller sur des décors différents.
Découper des personnages et les organiser en famille (à chacun d'inventer les similitudes : couleurs, vêtements, visages)

l'image fragmentée

Reconstituer un visage en utilisant différentes parties découpées dans des magazines (yeux, nez, bouches...)
A partir d'éléments naturels ou de récupération composer un visage.
Le déguisement, la transformation
A partir de visage ou de personnages découpés dans des magazines, les transformer par l'apport de différents éléments (vêtements, couleurs...).

les "coulisses" du portrait

Et si au départ, il n'y avait... rien ? Rien d'autre que le tableau lui-même ? Une entrée en matière originale et séduisante pour les élèves consisterait à montrer le portrait débarrassé des informations habituellement fournies avec les œuvres. Auteur, modèle, réalisation ou encore contexte historico-culturo-politique sont autant de données laissées temporairement de côté afin que les apprenants appréhendent l'œuvre nue. Cette première rencontre avec l'œuvre donnerait donc lieu à une approche inductive de l'œuvre : les élèves imaginent, proposent, donnent leur point de vue sur les "coulisses du tableau".

prenons La joconde

Qui est-elle ? Comment est-elle ? Où est-elle ? Que fait-elle ? À quoi pense-t-elle ? Que / qui regarde-t-elle ?



pour diversifier sa pratique

Circonscrire le travail en observant une partie de l'œuvre seulement (par exemple le fond pour voir comment le monde extérieur est représenté). Répartir les élèves en petits groupes et leur attribuer différents plans ou éléments de l'œuvre. Répartir les élèves en petits groupes et leur distribuer une partie de l'œuvre imprimée et découpée : ils doivent travailler à partir de leur section sans voir les autres.

avec la classe entière, révéler l'œuvre petit à petit

Demander aux élèves de dire ou de noter les mots qui leur viennent en observant les formes, couleurs, actions, sensations, sentiments représentés. Ces temps de langage oral peuvent déboucher sur une production plastique qui imagine le hors champ du portrait étudié, « les coulisses » du tableau.

Joë Fesseau, CPD arts visuels - ia85

information(s) pédagogique(s)

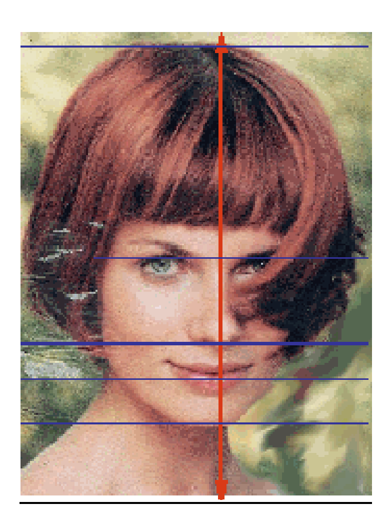
niveau : Cycle 2, Cycle 3
type pédagogique : activité de découverte
public visé : enseignant
contexte d'usage : classe
référence aux programmes : **Arts visuels**

Cycle 2 : Les arts visuels regroupent les arts plastiques, le cinéma, la photographie, le design, les arts numériques. Leur enseignement s'appuie sur une pratique régulière et diversifiée de l'expression plastique, du dessin et la réalisation d'images fixes ou mobiles. Il mobilise des techniques traditionnelles (peinture, dessin) ou plus contemporaines (photographie numérique, cinéma, video, infographie) et propose des procédures simples mais combinées (recouvrement, tracés, collage/montage).

Cycle 3 : Conjuguant pratiques diversifiées et fréquentation d'oeuvres de plus en plus complexes et variées, l'enseignement des arts visuels (arts plastiques, cinéma, photographie, design, arts numériques) approfondit le programme commencé en cycle 2.

ATELIER de DESSIN : le portrait

Le portrait de face :



Il existe des règles générales de proportion qui peuvent bien sûr varier légèrement d'un individu à l'autre en fonction de la morphologie, de la race etc… Mais si vous respectez ces quelques règles simples, vous éviterez de grossières erreurs.

Il est important de considérer l'ensemble de la tête (crâne compris) et pas uniquement le visage. En effet, trop souvent les portraitistes débutants commencent par situer la ligne des yeux trop haut sur la feuille en ne prenant pas en compte la partie du crâne… Résultat : ils n'ont pas la place de dessiner l'ensemble de la chevelure et le haut du crâne !

Il est donc important pour placer votre portrait dans la feuille de savoir que les yeux se situent à la moitié de la tête. Prévoyez donc de les placer très légèrement au dessus du centre de votre feuille. Le bas du nez se situe entre l'axe des yeux et le bas du visage, voir un peu au-dessus. Une erreur très fréquente est de dessiner un nez beaucoup trop long. En effet, sur un portrait de face, le nez vient vers vous : il est donc en perspective raccourcie, ce qui implique de le tracer beaucoup moins long que ce que vous savez de sa vraie grandeur ! C'est le travail d'ombrage et de modelé qui donnera au nez sa vraie dimension.

L'axe de la bouche (ligne de séparation des lèvres) se situe entre le bas du nez et le bas du menton. Les oreilles se situent entre l'axe des yeux et le bas du nez.

Le portrait de trois-quarts :

Vous devrez procéder comme pour le portrait de face mais en raccourcissant la partie du visage vue de trois-quarts. En effet, le visage ne sera plus symétrique par rapport à son axe. On peut le remarquer sur la photo ci-contre. Regardez par exemple comment la partie droite de la bouche est plus courte que la partie gauche, comment l'œil droit est plus proche de l'axe que l'œil gauche. Attention !

Regardez bien… Si votre modèle baisse ou lève la tête, prenez-garde aux effets de raccourcis et de déformations.

Le portrait de profil :



Le profil restitue le mieux les caractéristiques morphologiques du modèle : la forme générale du visage y est beaucoup plus visible que dans les vues de face ou de trois-quarts. Il faut d'abord déterminer les deux directions du profil (axes en jaune). Ensuite, vous ferez attention à bien observer la forme du crâne, beaucoup plus visible que pour un portrait de face.

Quelle que soit la technique utilisée, n'oubliez jamais que pour réussir un portrait il est très important de saisir la « vérité intérieure » de votre modèle. Ne vous contentez pas de quelques ombres jetées ci et là… Il vous faudra travailler l'expression d'un regard, d'un sourire, la transparence d'une prunelle et la carnation d'un visage

Je vous conseille de commencer par indiquer le modelé du visage par des ombres d'abord légères que vous intensifierez ensuite progressivement. Ayez la main légère…

Continuez par **les yeux** pour donner vie à votre portrait : l'iris, même de couleur sombre est toujours nuancé. Cela veut dire que vous ne devez pas le faire de la même intensité ou couleur partout. Le contour fait un cerne plus foncé, ainsi que le haut car la paupière projette une ombre sur l'œil. Travaillez la pupille très foncée et surtout n'oubliez pas de laisser une petite lumière blanche. Le blanc de l'œil est toujours plus foncé aux extrémités et en haut.

Le nez sera marqué par les ombres de l'aile du nez. Les narines seront traitées foncées. Le nez fera une ombre assez forte au dessus de la bouche.

La bouche : attention à ne pas trop « maquiller » cette bouche qui doit rester très naturelle surtout dans le cas d'hommes ou d'enfants… Marquez une ombre assez foncée entre les deux lèvres et aux coins de la bouche ainsi que dans le bas de la lèvre inférieure. N'oubliez pas de laisser une lumière sur la lèvre inférieure pour en signifier le bombé. La lèvre inférieure créera une ombre dans le creux au-dessus du menton.

Les cheveux : Il faut toujours travailler dans le sens du cheveux. Commencez par donner les masses et volumes principaux en respectant l'architecture de la coiffure et le type du cheveux. Laissez certaines parties très claires pour marquer les reflets. Après vous pourrez travailler au trait quelques mèches significatives mais faites attention à ne pas trop surcharger. Sauf dans le cas d'une coiffure très tirée, les cheveux créent une masse plutôt floue : cela veut dire qu'il faut toujours laisser quelques mèches déborder.

Faites aussi attention à l'implantation des cheveux au niveau du front : il ne faut pas avoir l'impression d'une perruque posée sur la tête mais on doit percevoir que le cheveu pousse depuis le cuir chevelu et le haut du front….

Erreurs fréquentes

- N'oubliez pas de dessiner les paupières inférieures et supérieures.
- N'oubliez pas les oreilles.
- Ne dessinez pas les cils un à un : il s'agit en fait d'une ligne foncée assez épaisse.
- Regardez bien la position des maxillaires. Trop souvent, on a tendance à dessiner des joues « enflées » façon abcès dentaire !
- N'insistez pas sur les cernes et autres rides ou comissures, surtout dans le cas d'enfants ou de personnes jeunes.

Mélanges de couleurs

Ombres du visage
terre d'ombre brûlée + terre de sienne naturelle.

Couleur chair
Ocre jaune + vermillon + blanc

Pour rehausser les joues et pour les lèvres
Carmin + ocre + blanc

SUR LA PROPORTION, ET L'ART DU PORTRAIT.

Qu'est ce que la beauté ? Ya-t-il quelques canons absolus ? La beauté est-elle un mystère!

Nous avons tous une compréhension normale de la bonne proportion. Nous voyons tous facilement qu'une oeuvre d'art a une bonne ou une mauvaise proportion, ce visage est trop long, ou trop court et hors de la proportion.
Le dessin et la peinture du visage humain peuvent présenter des difficultés aux artistes débutants. Les proportions sont généralement les plus grands obstacles aux oeuvres réusssies des portraitistes débutants. Cette modeste page permettra je l'espère, aux portraitistes en herbe de commencer dans la proportion faciale, et pourquoi pas de réussir son premier autoportrait.

Le shéma général

1. Esquissez un grand oeuf ovale avec le petit côté vers le bas de la page. Prévoyez assez d'espace au-dessous de l'ovale pour ajouter plus tard le cou et les épaules.
2. Tracez une ligne verticale qui passe par le centre de l'ovale, c'est la ligne centrale.
3. Tracez une ligne horizontale à mi-chemin entre le haut et le bas de l'ovale. C'est la ligne des yeux.
4. Tracez une ligne horizontale à mi-chemin entre la ligne des yeux et le bas de l'ovale, c'est la ligne du nez.
5. Tracez une ligne horisontale à un tiers de la distance au-dessous de la ligne de nez et du bas de l'ovale. C'est la ligne de bouche.
6. Le dessus de l'oreille de chaque côté de la tête correspond à la ligne des yeux.
7. Le bas des oreilles se trouve au niveau de la ligne du nez.

Les Yeux

Étudiez soigneusement votre modèle. Concentrez sur les formes constituées par les diverses parties de l'oeil. Par exemple:

- les yeux ne forment pas des ovales parfaits. sont constitués de plusieurs courbes.
- Les centres des iris sont au-dessus des coins de la bouche.
- L'iris fait la moitié de la largeur de l'oeil.
- Le conduit lacrymal est arrondi et ne se termine pas en angle aigu.
- La paupière inférieure de l'oeil disparaît derrière celle du haut.
- Des rides sont dessinées quand les yeux sont ouverts.
- La largeur de l'oeil est identique à l'espace entre les yeux.

Le Nez

- Le haut du nez monte jusqu'aux sourcils.
- Les narines sont plus étroites que le bout du nez.

Les Lèvres

- La lèvre supérieure est habituellement plus étroite que la lèvre inférieure.
- La ligne séparant les lèvres n'est jamais parfaitement droite.

Le Cou

- Le cou commence à l'endroit où le bas de l'oreille joint le côté de la tête, au bas des lobes d'oreille.
- la ligne du cou peut se courber légèrement jusqu'aux épaules.

La Mâchoire

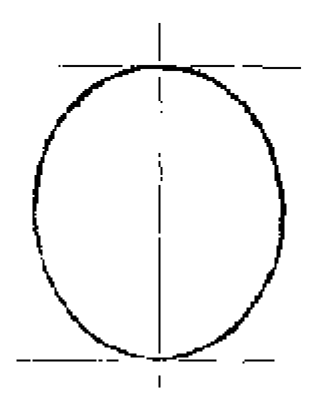
- La mâchoire et le menton inférieurs ne formeront pas toujours une ligne parfaitement incurvée.
  La ligne de mâchoire commence légèrement au-dessous des lobes d'oreille et peut être angulaire ou tout doucement courbée.
- La ligne de menton peut être lisse, presque aigue, ou elle peut avoir en bas une légère courbe négative.

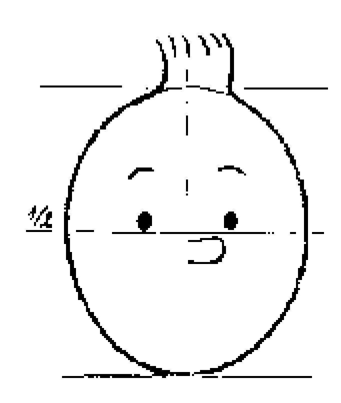
Vous ne savez pas faire un bonhomme mais on vous a appris à faire des ronds avec un crayon. C'est parfait: votre première œuvre sera une tête de Tintin, c'est à dire une trombine humoristique de forme régulière.

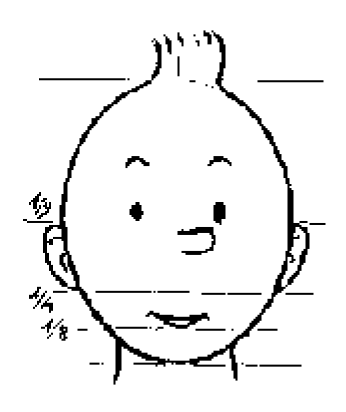
Les éléments; yeux, nez, bouche et oreilles sont simples à dessiner. Reste à bien les placer pour que votre trombine soit crédible.

De face (ou presque)

Suivez les étapes de construction du visage en respectant la position des différents éléments. Vous comprendrez ainsi comment dessiner un visage régulier. Plus tard, vous pourrez prendre des libertés avec ces dispositions pour faire des trombines plus caricaturales, mais chaque chose en son temps.







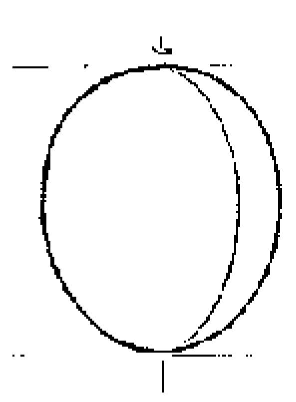
1) L'ovale du visage. Dessinez un ovale et l'axe vertical du visage.

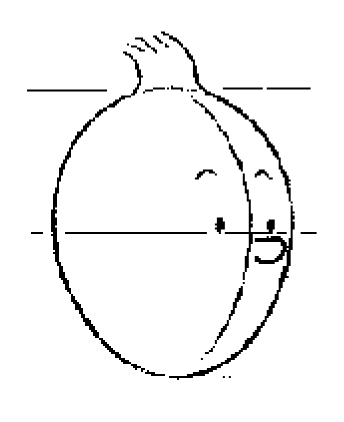
2) Continuez avec les yeux, juste au dessus de la ligne médiane, el le nez en dessous. Sourcils et houpette complètent le haut du visage de notre Tintin.

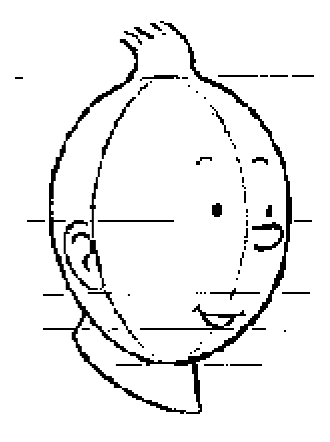
(3) Et, pour finir, plaçons les oreilles et la bouche. Les oreilles se placent entre la ligne horizontale médiane et celle du quart inférieur. La base de la lèvre inférieure est située sur la ligne du 1/8. Et, enfin, placez par le cou.

De trois-quart

On déplace les éléments du visage en suivant le plan de symétrie vertical du visage. C'est la vue de trois-quart qui rend le mieux l'effet volumétrique. Elle est d'ailleurs souvent privilégiée dans la bande dessinée.







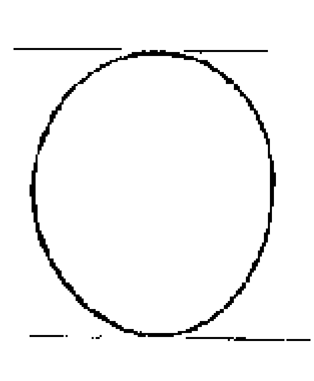
(1) Tracez le plan de symétrie vertical du visage. Il s'inscrit comme une ligne courbe à la surface du visage.

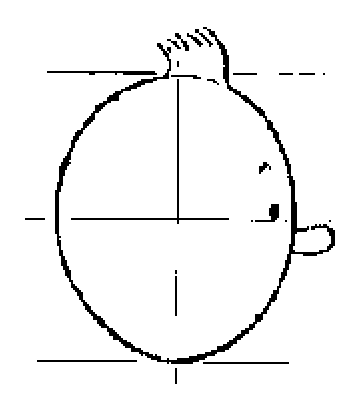
(2) Placez les yeux et le nez de chaque côté de l'axe de symétrie. L'œil du côté fuyant du visage est plus petit, créant un effet de profondeur (cf distance).

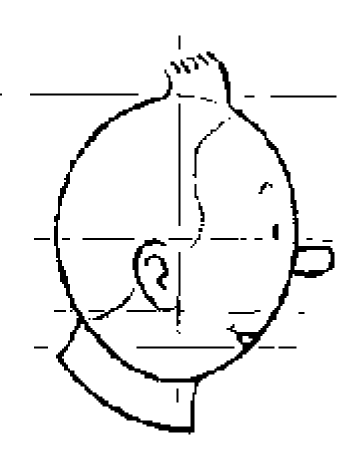
(3) Et, pour finir, plaçons l'oreille et la bouche. La tête ayant pivoté, l'oreille est ramenée vers l'avant.

De profil

On continue la rotation des éléments du visage, tout simplement.



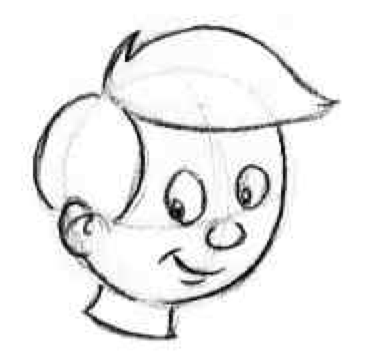
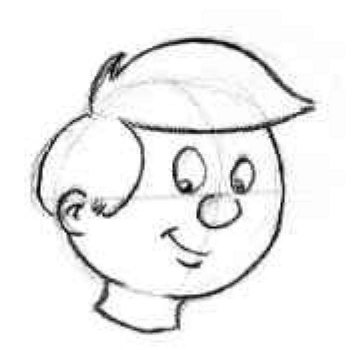
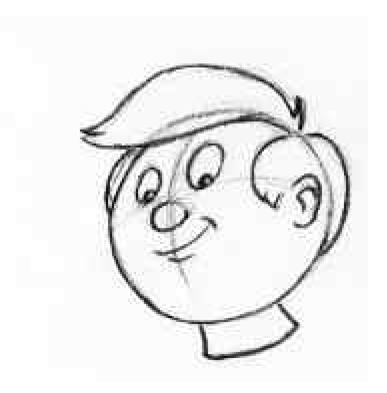




(1) Le trait vertical « tranche » la tête d'une oreille à l'autre.

2) Placez l'œil visible, le nez en poupe et la houpette au vent.

(3) Achevez par les éléments du bas du visage. L'oreille est derrière le plan transversal de la tête et légèrement inclinée, le lobe inférieur un peu en avant par rapport au sommet de l'oreille. L'implantation du cou se fait au niveau du quart inférieur pour un personnage semi-réalliste.

Dessiner réaliste ou humoristique ? Question de style, question de goût. Entre les deux, il existe des différences de règles pour dessiner les personnages et les décors. Le style réaliste représente les choses et les gens tels qu'ils sont, où tels qu'ils pourraient être, si c'est de la fiction. Le style humoristique prend beaucoup plus de liberté avec la réalité, en simplifiant et accentuant les traits, les mouvements et les paysages.
Dans le style réaliste, on respectera donc les proportions et les formes classiques du visage.
Dans le dessin humoristique, on utilisera une représentation plus symbolique du visage, ce qui ne veut pas dire moins expressive.
Quoiqu'il en soit, il est essentiel de réussir les yeux, lieu où se focalise le premier regard de tout interlocuteur, dont le lecteur de BD.

Personnages réalistes



Personnages humoristiques



Christian Denayer, le dessinateur de la série Les casseurs, pasticha en 1985 ses héros dans un style humoristique, pour le journal Tintin. Une bonne illustration des principes respectifs des styles réalistes et humoristiques.

Les yeux

Ils sont placés à la moitié de la hauteur de la tête, ou un peu au dessus. Ils ont une forme en amande, mais non symétrique. On respectera la taille de la pupille et on y placera une pointe de lumière dans le noir pour lui donner de l'éclat. Les yeux sont écartés l'un de l'autre d'une distance égale à une largeur d'œil (la largeur de l'amande).



Visages féminins réalistes (Frisano, dans Courtisanes, Ed. Glénat).

L'axe des yeux peut être choisi à un niveau beaucoup plus variable qu'en dessin réaliste. En pratique, on accentuera fortement une légère tendance naturelle. Ainsi l'axe des yeux sera placé très bas, au niveau du 1/3 inférieur de la tête, chez un enfant. A l'inverse, cet axe peut être remonté très haut pour certaines physionomies, comme les « brutes bas de plafond ».
Les yeux sont rapprochés l'un de l'autre, jusqu'à ne laisser pratiquement aucun espace entre les deux.
Si on ne se limite pas qu'à dessiner la pupille, on dessinera le globe comme un ovale étiré vers le haut et en diagonale.
La pupille sera représentée sous forme d'une bille, relativement petite, afin que le regard ait une mobilité accrue



Le nez

C'est globalement un triangle dont l'assise est importante. Il est situé entre l'axe reliant les deux yeux, c'est à dire la moitié de la hauteur de la tête, et le quart inférieur.
La largeur du nez, en partie base, est celle de l'équivalent d'un œil. Les ailes du nez sont donc dans l'axe vertical de la limite intérieure de chaque globe oculaire.
Visages féminins réalistes
(Frisano, dans Courtisanes, Ed. Glénat).

A contrario du dessin réaliste, en dessin humoristique, l'assise du nez est réduite. En conséquence, son implantation est entre les deux yeux, à leur niveau. Par contre, le bout du nez peut être très gros (c'est même très souvent le cas)

Les oreilles



Elles sont à même hauteur que le nez, de la moitié de la tête au quart inférieur

Ces repères standards peuvent être naturellement adaptés selon la morphologie du personnage, mais les variations restent relativement modérées. Dans la caricature ou avec le dessin humoristique, l'on pourra s'écarter beaucoup plus fortement de ces « normes ».



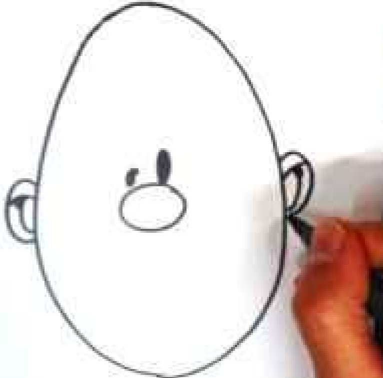
Vérifiez un minimum leur position est imaginant une paire de lunette accrochées aux oreilles.



Réaliste ou humoristique
(à gauche : **dessin de Jean-François ;** cliquez pour agrandir**)**
Si les canons sont différents



Deux petits ovales aplatis verticalement au dessus du nez, ce sont les yeux.
Remarquez la taille différente pour les deux yeux pour donner un petit air coquin.



On place les ovales des oreilles au même niveau que le nez (souvenez-vous des oreilles et du nez qui sont faits pour tenir les lunettes en place).



On trace la bouche avec des courbes concentriques par rapport au nez.



Quelques mèches de cheveux...



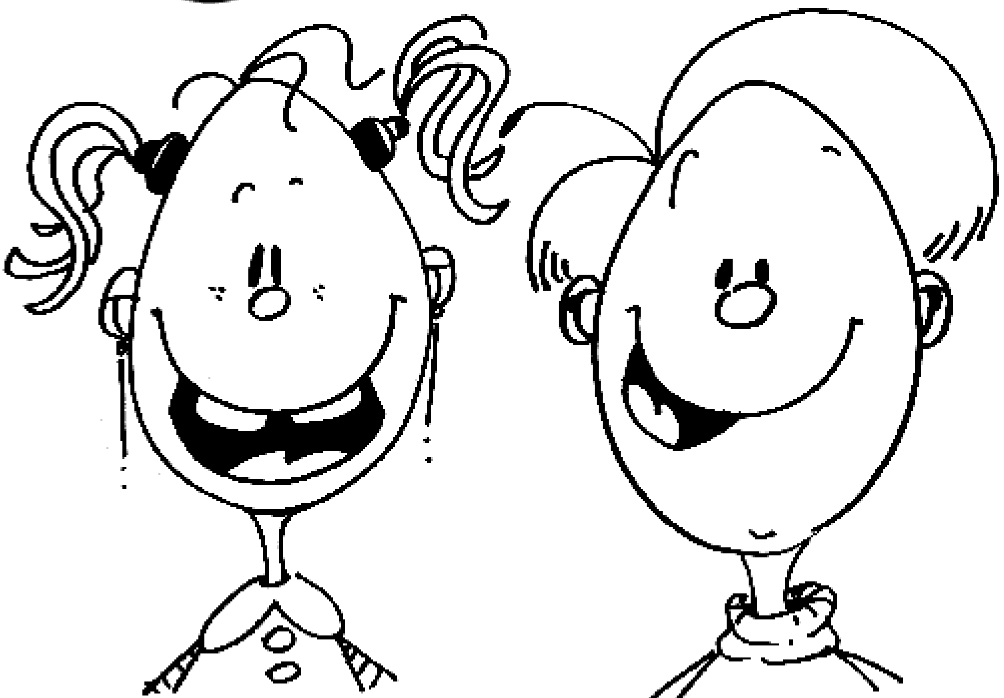
C'est presque fini...





On s'habille d'un rien avec un petit col et des boucles d'oreilles. C'est celà la magie de Pâques.





Il ne faut pas changer grand chose pour diversifier les personnages à volonté.

Sources : L'Art de la caricature, Jan Op De Bééck, Glénat, 1996.

De la tête presque réelle à la caricature (par Jean-François)